LE PLAIN-CHANT. QUATRIÈME ANNÉE. — N° 1. — 15 NOVEMBRE 1862. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

AUX LECTEURS.

La *Revue de Musique Sacrée* entre aujourd'hui dans sa quatrième année. Depuis le jour de sa fondation, Elle a pris une importance que nous n'aurions pas osé espérer. Organe spécial du Chant liturgique et de la Musique religieuse en France, Elle est devenue la tribune des hommes les plus considérés qui se soient occupés de ces matières. Son influence a grandi en proportion des efforts de sa rédaction. La variété de ses travaux s'est étendue, à mesure que les sympathies et les intelligences se groupaient autour d'Elle.

En jetant les yeux sur la route qu'Elle a parcourue, il nous est permis d'être rassuré sur les éventualités de l'avenir. La *Revue* a vécu en dépit des obstacles auxquels sont exposées les publications de ce genre ; c'est une raison pour compter sur plus d'un lendemain.

En remerciant ici toutes les personnes qui nous ont encouragé, nous sommes heureux de donner un témoignage public de reconnaissance aux membres du COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE, dont le concours infatigable, incessant, éclairé, précieux au-delà de toute expression, a donné à la *Revue* cette force unique qui naît de la collectivité des talents et des dévouements.

Pour la première fois, peut-être, on a vu réunis dans une même pensée des ecclésiastiques, des artistes, des gens du monde, tous empressés de servir une noble cause, tous désireux de faire triompher les éternels principes qui doivent ramener l'ordre, le goût, la décence et la dignité dans la Musique religieuse.

Dirons-nous les travaux de ce Comité depuis sa fondation ? ils sont écrits dans les dernières années de la *Revue*. C'est à Lui que nous devons la *Société Académique de Musique Sacrée*, dont l'action peut être d'un si grand secours pour la restauration du chant. C'est Lui qui a donné naissance aux *Conférences* dans lesquelles s'élucident tant de questions du plus haut intérêt pour l'avenir de la Musique religieuse et du Chant liturgique. Il a été l'inspirateur et l'âme de notre Rédaction. Gardien vigilant des bonnes doctrines dont la tradition s'est maintenue, Il a scrupuleusement examiné, approuvé ou répudié ce qui s'est fait à sa connaissance dans le monde musical religieux. Avec une indépendance qu'il nous appartient de reconnaître pour l'honneur de l'art et des artistes, Il a porté son contrôle sur les morceaux de musique que nous avons publiés, sans jamais s'arrêter aux considérations de personnes, d'influences ou de camaraderie. Ce qu'Il a fait encore, nous le dirons hautement : Il a enlevé à notre tâche ce qu'elle avait de pénible, et Il a fortifié l'espérance que nous avons conçue de voir le jour prochain d'une rénovation dans la musique religieuse. Qu'Il reçoive donc l'expression de notre gratitude, Lui et les sympathiques Lecteurs dont il est le centre.

E. REPOS.

DU PLAIN-CHANT

A NOTES ÉGALES.

Les partisans du plain-chant à notes égales deviennent chaque jour moins nombreux. Le bon sens et le bon goût semblent vouloir l'emporter sur la passion et l'aveuglement. La comparaison pure et simple entre les systèmes de notation a suffi pour ramener les esprits droits à la vérité. Il n'était pas besoin, en effet, de remuer toute la poussière des bibliothèques pour se faire une opinion à cet égard; l'étude attentive des effets rhythmiques épars dans la nature donnait pleinement raison aux adversaires du chant à notes égales.

Le rhythme, ou, pour parler autrement, la mesure et la durée des choses, est dans l'ordre de la création comme le mouvement est dans la vie. Tout ce qui a une existence organique est soumis aux lois du rhythme. Tout ce qui se meut lui obéit. Le cœur de l'homme, si impressionnable et si admirablement doué, retient ou accélère ses battements selon l'énergie de la nature des sensations qu'il reçoit. La passion n'a pas d'auxiliaire plus puissant que le rhythme. Qui n'a vu Rachel, exprimant devant la foule haletante la colère et les imprécations de Camille? Comme elle variait les mouvements du geste, comme elle le retenait ou les précipitait. Et quel magique effet de l'art, quand les syllabes tombaient de sa bouche tantôt lentes et stridentes, tantôt sourdes et rapides, se jetant l'une sur l'autre comme les flots d'un torrent. La passion était visible dans le rhythme désordonné des beaux vers de Corneille. C'est là qu'était vivant et saignant le grand cœur de la fille d'Horace. Supprimez le mouvement, supprimez la période, refrénez les syllabes qui se précipitent et s'entassent, ramenez l'action de Rachel à la mesure platement uniforme du métromètre, réglez sur la marche du pendule l'Alexandrin indomptable du grand poëte, et du même coup vous éteignez la vie, vous frappez de mort la passion, vous anéantissez l'art.

Le rhythme est dans l'homme puisqu'il résulte de la vie. Il est dans tous les animaux par la même raison. Il est dans la nature parce qu'il procède du mouvement et que le mouvement est l'affirmation des choses créées.

Supposez un monde impossible où l'immobilité serait l'état normal des êtres; la vie, qui se manifeste dans le nôtre jusque dans l'accroissement des mollusques, n'aurait aucun moyen de se traduire. Ce serait la mort et le deuil, comme dans ces mers aux flots dormants où le matelot atteste seul par les agitations de son âme la vie qui meut les mondes et le Dieu qui commande aux constellations.

Le vent dans les forêts, les flots sur les grèves, les oiseaux dans l'azur, les bruits mystérieux des nuits d'hiver, les cantiques intraduisibles des nuits claires de l'été, la nue même qui se balance dans le ciel limpide, tout nous dit que le rhythme, le mouvement et tous ses caprices sont dans l'essence des choses.

Nous l'avons introduit dans les langues, ou plutôt, il s'y est introduit tout seul, parce que là où il n'est pas la vie même est absente, et que les langues sont l'expression par excellence de la pensée humaine, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus vital dans l'Œuvre de Dieu.

Les langues les plus parfaites ont été celles qui accusaient avec le plus de force un rhythme déterminé d'abord, puis ensuite cette flexibilité d'allure qui se prête avec docilité aux mouvements de l'âme sans que nous puissions lui assigner des règles et une écriture fixe. Ce serait un lieu commun que de citer ici la langue grecque. Arrêtons-nous plutôt à la langue musicale, si supérieure à toutes les autres dans l'expression des passions, si ductile, si souple, si habile à franchir les degrés qui séparent l'état le plus calme du cœur humain du paroxysme de la colère, de l'orgueil ou de la vengeance.

Quelle que soit l'importance du rôle que jouent en musique la gradation des sons, leur timbre, leur énergie et leur intensité, il est incontestable que c'est du rhythme, du mouvement des sons, que l'art prend la plus grande partie de son autorité. La succession monotone et régulière des sons paraît incompatible avec la véhémence des passions. On comprend même difficilement à quel état d'une âme correspondrait un système musical d'où le rhythme serait exclu. On alléguerait en vain, à l'aide de je ne sais quels textes mal entendus, que le rhythme n'a pas toujours existé, nous répondrions qu'il est possible tout au plus que, pendant un instant chez quelque peuple de la terre, la mesure métrique, qu'il ne faut pas confondre avec le rhythme, n'ait pas eu de signes écrits; mais l'allure de la mélodie, mais la marche ralentie ou précipitée de l'idée musicale, mais le rhythme, en un mot, a toujours été; il a vécu de compagnie avec la pensée exprimée en vers ou en prose, il n'a jamais abandonné le cœur humain dont il est le plus fidèle traducteur; il était à l'origine des mon-

des, il respirait dans l'art, dans le chant chrétien, dans la chanson populaire aux époques voilées que l'on évoque en vain; il était l'âme et la vie de la musique au berceau; il palpitait dans la mélopée primitive, et comme l'humanité, depuis dix-huit siècles, ne s'est pas un seul jour débattue dans les ténèbres, il était une des lumières qui éclairaient le chemin au bout duquel devaient se rencontrer Haydn et Mozart.

Le plain-chant n'étant pas rhythmé dans le sens musical de ce mot, n'ayant pas de périodes métriquement mesurées de deux en deux, de trois en trois temps, ou de toute autre manière, c'est dans le tour de ses phrases, dans leur marche indiquée par les brèves et les longues, dans la succession des traits mélodiques, lents ou rapides, que le rhythme existe tout entier. C'est à proprement parler le mouvement de la prose avec une puissance de plus qui est le chant. C'est donc ainsi qu'il faut entendre le rhythme, lorsqu'on demande si le plain-chant est rhythmique ou purement prosodique. Il est musical, c'est ce qui fait que nous ne le comprenons pas sans un rhythme particulier, il est prosodique, et en cela, de l'aveu même de Dom Jumilhac, il doit accommoder sa prosodie à la mélodie quand celle-ci l'exige.

Nous croyons en avoir assez dit pour persuader les esprits sans passion qui mettent le simple bon sens au-dessus des habitudes ou des systèmes. Restituer au plain-chant le rhythme qui lui est propre, c'est à quoi doivent travailler tous ceux qui ne veulent pas sa ruine prochaine. L'œuvre mal inspirée des restaurateurs du XVIIIe siècle a suffisamment vécu pour prouver sa faiblesse et son insuffisance. Laissons là ces amas de notes égales, si contraires à notre éducation musicale, si opposés le plus souvent à l'esprit des textes. Cherchons la perfection dans l'exécution du plain-chant rhythmé, mélodique par conséquent, et conforme à l'esprit de l'art. Disons que les premiers chrétiens n'étaient pas des sauvages.

S'il est bien établi que le rhythme est inhérent à toutes les langues parlées, et qu'il est le plus riche attribut de la langue musicale, aurons-nous beaucoup de peine à prouver que l'on a commis une énormité, le jour où l'on en a dépouillé le chant liturgique?

A peine comprendrions-nous que le plain-chant n'eut aucun rhythme à son origine, et c'est en plein épanouissement de l'art, quand le rhythme a conquis par les signes écrits sa plus grande souveraineté, à l'heure même où Beethoven, le sublime émancipateur du rhythme, vient de naître, qu'on le supprime dans les livres d'église! — Si jamais contre-sens a porté une accusation contre l'intelligence humaine, c'est bien celui-là.

Nous pourrions invoquer mille témoignages en faveur du mouvement rhythmique du plain-chant, les autorités ne manquent pas sous nos yeux; mais au point de vue où nous nous plaçons, il n'est pas nécessaire de rappeler les anathèmes lancés par M. Fétis et tant d'autres contre le chant à notes égales, dont les livres parisiens nous offrent plus d'un spécimen (1). C'est à la raison publique que nous en appelons, au goût des musiciens, au bon sens de quiconque sait distinguer l'art de la barbarie.

Le bon sens dit assez qu'alors même qu'aucune écriture n'aurait été inventée pour marquer la durée des notes, il était impossible à des cœurs qu'animait la foi de chanter, tout d'une venue, de longues séries de sons destinés à rendre l'émotion des fidèles en prière et à prêter un charme et une vigueur de plus aux paroles liturgiques. Lors même, dirons-nous, qu'on aurait acquis la preuve de l'ignorance de nos pères en matière de chant sacré, nous appartiendrait-il, à nous qui sommes venus quinze siècles après eux, de rétablir une coutume grossière sous le puéril prétexte de respecter un ancien monument, dont plusieurs générations avaient fait justice? — Irons-nous contre la science acquise, contre le goût plus épuré des populations, contre les affections mêmes de nos propres cœurs, pour imposer à nos livres un chant que tout repousse, et la science, et le goût, et le sentiment universel des peuples?

Ferons-nous, par esprit de système, ce que n'ont pas fait, ce que n'ont pu faire les premiers chrétiens? Commettrons-nous un acte de violence contre les penchants naturels des voix humaines, ces instruments dociles créés pour l'interprétation des âmes? Dirons-nous à nos lèvres flexibles que brûlent les fièvres intérieures, que font vibrer les émotions du drame intime de nos consciences : « Obéissez mécaniquement, articulez froidement, mesurément et sans déranger l'ordre symétrique des syllabes, un chant dépouillé de toute couleur et de toute énergie? » Ce serait le comble de

(1) Ce n'est point au chant parisien seulement que nous nous en prenons, mais à toutes les éditions en notes égales : Reims et Cambray, Rennes, Lyon, etc.

la sottise humaine. Il n'y aurait plus qu'à voter la suppression de la parole et du chant.

Loin de détruire le rhythme dans le plain-chant, il faudrait l'y introduire s'il n'y était pas. Le rhythme c'est l'allure de la mélodie, c'est le mouvement qu'elle affecte, en s'appropriant au sens des paroles; ceux qui le rejettent y obéissent malgré eux. La vérité, plus forte que les systèmes, les entraîne à leur insu. Il ne leur est pas possible d'aller contre les lois de la nature, de marteler lourdement et péniblement l'idée qui les emporte dans les libres espaces où le cœur soupire à son aise, où la prière s'épanche en notes légères ou soutenues, graves, lentes ou précipitées. Quand il leur arrive d'employer contre l'évolution libre de la mélodie la sûreté d'exécution qu'ils devraient faire servir à la diriger, il y a perturbation telle que le dégoût saisit les cœurs, et que le plain-chant, si admirable sous tant de rapports, devient, pour ceux-là mêmes qui l'interprètent, un restant de barbarie qu'entretient seul le respect de l'Église.

Le chant à notes égales est naturellement lourd, diffus, sans couleur, sans vie. Comment aurait-il la légèreté, la clarté, la couleur et la vie, puisqu'il est dépourvu de ce qui constitue en partie tout cela dans la nature, c'est-à-dire le mouvement, le rhythme. Il a le mouvement, dira-t-on. Oui sans doute, comme le balancier stupide, mais il n'a pas la variété du mouvement, il n'en connaît pas les degrés. On croit qu'il marche, il rampe. Qui osera dire qu'il s'élève?

Fût-il mesuré à deux ou à quatre temps réguliers avec des repos nécessaires pour la ponctuation grammaticale des paroles, que ce ne serait pas encore le rhythme comme il faut l'entendre. Il n'en serait que plus traînant et plus odieux.

Disons donc que les anciens saisissaient comme nous le sens délicat de la parole humaine, et qu'ils obéissaient comme nous le faisons à la loi harmonique qui a mis le rhythme dans toute la nature. Disons encore que ces mains laborieuses du moyen âge, qui animaient la pierre des cathédrales en y déposant les créations d'un art inimitable, n'appartenaient pas à des hommes grossiers, incapables d'éprouver les bienfaits d'une musique véritablement en rapport avec les différents états des âmes. Voyons dans ces générations si pieusement artistes un peuple impressionnable, qu'eût révolté l'idée de chanter sans expression, sans grâce, sans chaleur et sans élan, les mélodies qui devaient lutter de sentiment, de charme et de pittoresque avec les monuments sortis de ses mains habiles.

Le plain-chant à notes égales est condamné par l'expérience du romain rhythmé faite dans tout le midi de la France, notamment à Avignon, à Aix, à Auch, à Bordeaux, à Metz, à Saint-Eugène de Paris, et chez les Frères de la doctrine chrétienne. Il est condamné par une longue et belle pratique du chant rhythmé faite à Chaillot, par M. Delort, à Saint-Jacques-du-Haut-Pas, par M. Populus, à Saint-Thomas-d'Aquin, par M. Dhibaut (1).

Partout où s'est traduit le romain rhythmé on s'en est bien trouvé. Ceux qui l'ont entendu à Bordeaux, à Metz et ailleurs, en ont rapporté la meilleure impression. Ceux, au contraire, qui ont entendu le chant à notes égales, partout où il s'est introduit, aussi bien à Lyon, à Rouen, à Reims qu'à Paris, en ont éprouvé la plus grande lassitude. Au reste, le retour au plain-chant rhythmé est visible. Nous connaissons nombre de bons esprits parmi les musiciens qui se sont rangés à cette opinion. Pour peu qu'on veuille bien écouter la voix de la raison et du bon goût, on est bientôt convaincu que le chant a été créé pour obéir à toutes les variations de la parole. Le parti pris et l'entêtement peuvent bien soutenir le contraire, mais le flot les emportera, et le plain-chant rhythmé, accompagné nonobstant, et bien accompagné, triomphera d'une opposition qui n'a plus rien de sérieux aujourd'hui. Louis ROGER.

ESSAIS
SUR L'ORIGINE
DES SÉQUENCES OU PROSES

CHAPITRE PREMIER.

Les proses, réduites à cinq aujourd'hui, doivent leur origine, d'après les témoignages des meilleurs liturgistes, à Notker le Bègue (Balbulus), moine à Saint-Gall, en Suisse, vers l'an 880. Elles se chantent immédiatement après l'*Alleluia* et avant l'Évangile. Le cardinal Bona raconte qu'il a vu plusieurs missels dans lesquels chaque messe avait sa prose propre. Il ajoute pour motiver la cause de leur abolition : « Crevit deinde earum nume-

(1) La première expérience du chant rhythmé a été faite, il y a plusieurs années, par M. Dhibaut, qui était alors maître de chapelle à Saint-Jacques-du-Haut-Pas.

rus, et irrepserunt nonnullæ prorsus ineptæ : non enim servati sunt canones concilii Milevitani, et tertii Carthaginensis, ut nihil in Ecclesia publice recitaretur, quod in Synodo comprobatum non esset, sed multi multas introduxerunt, ut ait Radulfus, quia quisque gaudet suis novitatibus. Lib. II Rer. liturgicar. Cap. VII. » — « Leur nombre s'en accrut « par la suite, et il s'y glissa de complets « hors-d'œuvre; car on a cessé d'observer les « canons du concile de Milan, et ceux du troi- « sième de Carthage, portant que rien ne doit « être psalmodié ou chanté dans l'église, qui « n'ait été adopté par un synode, et l'on finit, « dit Radulfe, par en introduire beaucoup en beaucoup d'endroits, tant chacun se plaît « dans ses inventions. »

L'inventeur de la prose était né à Heiligenau, village non loin de l'abbaye de Saint-Gall, où il passa la plus grande partie de sa vie comme bénédictin, il mourut l'an 912. Il décrit de quelle manière il a créé les proses dans la dédicace de ses chants qu'il fit à l'évêque Luitward de Verceil (1).

« Quand j'étais jeune encore, je ne pouvais « guère réussir à savoir de mémoire les mé- « lodies très-étendues (surtout les neumes ou « jubilos, qui, comme expression d'une joyeuse « jubilation, se chantent à la messe sur la der- « nière syllabe de l'*Alleluia* sans aucun autre « texte et qu'on appelle *sequentiæ*, puisqu'ils « suivent l'Alleluia comme une espèce de « finale, répétant exactement dans leurs notes « la mélodie de l'Alleluia) : je songeai à un « moyen de les retenir plus facilement. Pen- « dant ce temps, il arriva qu'un certain prêtre « de Gimédia, détruit peu de temps aupara- « vant par les Normands, vient chez nous avec « un antiphonaire, dans lequel se trouvaient « écrites aux séquences quelques strophes, « non pas sans fautes. Cette vue me déter- « mina à en composer d'autres dans ce genre. « Je les montrai à mon maître Yso (2) à qui « elles plaisaient, et qui désira que je chan- « geasse quelque chose par-ci par-là, en me « faisant observer qu'il fallait autant de sylla- « bes dans le texte qu'il y avait de notes dans « le chant (3).

« Après cette observation je remaniai mon « travail encore une fois, Yso les accepta avec « empressement en faisant chanter les textes « par les enfants de chœur. »

M. d'Ortigue, dans son Dictionnaire de musique et de plain-chant, cite un passage de saint Cyprien, d'où il résulte que la prose est d'une plus haute antiquité; et il ajoute : que les liturgistes qui attribuent ce genre de la composition sacrée et son introduction dans les offices de l'Eglise au moine Notker, se sont certainement trompés. Cependant nous tenons à l'authenticité de la *Dédicace*, que Notker fit à l'évêque Luitward de Verceil, telle que nous l'avons citée plus haut. Peut-être que le mot *prosa* se trouvant dans la *Vie de saint Césaire d'Arles*, par saint Cyprien, n'avait pas la même signification que celles adoptées aux chants ainsi nommés aujourd'hui. Voir le passage cité par M. d'Ortigue. En tout cas ces proses n'ont été que des fragments sans forme précise.

« Adjecit atque compulit, ut laicorum popularitas psalmos et hymnos pararet, altaque et modulata voce instar clericorum alii græce alii latine prosas antiphonasque cantarent.»

« Il fit une invention par laquelle il obligea « le vulgaire des laïques à se procurer les « psaumes et hymnes, et à chanter à haute voix « et avec harmonie, comme les clercs, les uns « en grec, les autres en latin, les proses et les « antiennes. » *Apud Gerbertum, De Cantu et mus. sac.*, lib. I, p. 340.

Nous opposons à cette version le récit de Notker dans sa dédicace à Luitward, appuyé par un passage de *Petz. Thes. anecd.*, t. I, p. 27; et de *Gerbert. Mus. eccl.*, p. 412; et enfin Rambach, *Anthologie des chants chrétiens*, t. I, p. 24.

Ce genre de chant obtint tout de suite un grand succès, de sorte que, peu de temps après, il fut chanté en beaucoup d'endroits hors la Suisse, au lieu des neumes sans paroles. Des manuscrits du xe et du xI^{e} siècle de saint Emeran, saint Blaise et de l'abbaye de Weingarten, prouvent cela incontestablement.

Nous avons trouvé la plupart des séquences de Notker (Balbulus) dans un graduel de

(1) Voy. Petz. *Thes. anecd.*, tome I, p. 27; Gerbert, *Mus. eccl.*, p. 412; et Rambach, *Anthologie des chants chrétiens*, tome I, p. 210.

(2) Dans le dictionnaire de Walther, page 495, il est dit : « Notgerus.... auditor studiosus fuit Ysonis et Marcelli. »

(3) On resta généralement fidèle plus tard à cette exigence; mais, comme cette condition, à cause du manque de savoir-faire, augmenta la difficulté de l'exécution de ce genre de chant, on pourrait trouver ici la raison pour laquelle tant de chefs-d'œuvre de chant ont été plus tard supprimés dans les livres liturgiques, quand on pouvait, par une correction ou une transformation du texte des séquences, qui malheureusement dit souvent peu de chose, sauver de l'oubli maint chant classique de l'antiquité.

Munster, où chaque mélodie est presque un chant classique de l'Eglise. Pour sauver de l'oubli ces beaux monuments de l'art chrétien, nous donnons ici leurs titres et les noms des auteurs, avec quelques détails sur leur vie.

Dans l'ouvrage déjà cité plus haut *Petz, Anecdotorum loc. cit.*, se trouve le livre des *Séquences* de Notker, avec le titre suivant :

B. Notkeri Balbuli Sanct. Gall. Ord. S. Benedicti Liber Sequentiarum in lucem editus e Ms: Codice Imperialis Monasterii S. Emmerammi Ratisbon. Ord. S. Benedicti a R. P. Bernardo Bibliothecario Mellicensi Edit. Augustæ Vindel. et Græcii Anno 1721.

INCIPIT LIBER SEQUENTIARUM.

Caput 1. In galli cantu.
Eja recolamus.
Caput 2. In primo mane.
Grates nunc omnes.
Caput 3. In natali Domini.
Natus ante secula.
Caput 4. In natali S. Stephani Mart.
Hanc concordi famulatu.
Caput 5. In natali S. Joannis Evang.
Joannes Jesu Christo multum dilecte Virgo.
Caput 6. In natali SS. Innocent.
Laus tibi, Christe.
Caput 7. In Epiphan. Domini.
Festa Christi omnis.
aput 8. In Purificat. Sanctæ Mariæ.
Concentu parili hic te.
Caput 9. In Die Sancto Paschæ.
Laudes Salvatoris voce modulemur supplici.
Caput 10. Feria II. Pangamus Creatcris.
Atque Redemptoris gloriam.
Caput 11. Feria III. Agni paschalis esu.
Caput 12. Feria IV. Grates Salvatori ac.
Regi Christo Deo solvant.
Caput 13. In Ascensione Domini.
Summe triumphum regis.
Caput 14. In Die Sancto Pentecostes.
Sancti Spiritus.
Adsit nobis gratia.
Caput 15. In natali S. Joannis Baptistæ.
Sancti Baptistæ Christi præconis.
Caput 16. In natalitiis App. Petri et Pauli.
Petri summe Christe Pastor.
Et Paule gentium doctor.
Caput 17. De natali Sancti Benedicti Abb.
Sancti merita.
Benedicti inclyta.
Caput 18. In natali S. Laurentii Mart.
Laurenti David.
Caput 19. In Assumptione Sanctæ Mariæ.
Congaudent Angelorum.
Chori gloriosæ Virgini.
Caput 20. In Nativitate Sanctæ Mariæ.
Stirpe Maria regia.
Caput 21. De S. Emmerammo.
Gaudens Ecclesia.
Caput 22. In Dedicatione Ecclesiæ.
Psallat Ecclesia mater.
Caput 23. In Festivitate S. Michaelis Arch.
Magnum te Michaelem.
Caput 24. Alia.
Ad celebres Rex cœli ce.
Caput 25. De S. Gallo.
Dilecte Deo Galle perenni.
Caput 26. In Festo omnium Sanctorum.
Omnes sancti Seraphim.
Caput 27. In natali S. Martini Episcopi.
Sacerdotem Christi Martinum.
Caput 28. In natali S. Otmari Abb.
Laude dignum Sanctum canat.
Caput 29. De natali S. Columbani Abb.
A Solis occasu.
Caput 30. In natali S. Andreæ Ap.
Deus in tua vertute S. Andreas.
Caput 31. De Apostolis.
Clare Sanctorum.
Senatus Apostolorum.
Caput 32. De Martyribus.
Agone triumphali.
Caput 33. De uno Martyre.
Quid tu Virgo mater.
Caput 34. De uno Confessore.
Rex regnum Deus noster colende.
Caput 35. De Virginibus.
Virginis venerandæ.
Caput 36. De S. Trinitate (1).
Benedicta semper Sancta.
Caput 37. Alia.
Alma Chorus Domini.
Caput 38. In natali S. Dionisii Areopagitæ et Ep. et Socc. Mm.
Exultemus in ista.

A la fin du livre des séquences se lit l'observation suivante :

Alia manus, non tamen sacculo XII, inferior addidit in Margine sequentia :

« In Cœnobium istud transtulerat mortalium rex invictissimus regum Arnolfus. »

« Sanctissimi thesaurum Corporis Dyonisii. »

Outre le Livre des Séquences de Notker Balbulus, on trouve aussi des renseignements sur les poëtes dans *Clictovæi Elucidatorium ecclesiast.* Ainsi que dans la collection de Cassandre.

Voyez Rambach. *Anthologie des chants chrétiens*, tome I, dans la préface § 10, page 24.

Mais comme il y a d'autres proses qui ne viennent point de Notker, nous allons faire suivre ici quelques observations historiques et musicales à ce sujet. Les cinq proses réservées par l'Eglise romaine, après la réforme du missel par le pape Pie V, prennent le premier rang. Ce sont :

(1) La fête de la Sainte-Trinité n'était pas introduite partout en ce temps, comme cela résulte des pères des XI[e] et XII[e] siècles, et cela doit être la raison pourquoi la Séquence *de S. Trinitate* se trouve indiquée presque à la fin du Livre des Séquences de Notker.

1° Victimæ paschali laudes.	La prose de Pâques.
2° Veni sancte Spiritus.	La prose de la Pentecôte.
3° Lauda Sion.	Prose de la Fête-Dieu.
4° Dies iræ, dies illa.	Prose aux messes des défunts.
5° Stabat mater.	De la fête des sept douleurs de Marie.

Cette dernière ne fut adoptée que plus tard.

(*La suite prochainement.*)

GEORGES SCHMITT.

BIOGRAPHIE

MARTINI.

(Le P. *Jean-Baptiste*), religieux cordelier, l'un des musiciens les plus érudits que l'Italie ait produits, né à Bologne, le 25 avril 1706, et mort dans la même ville, le 4 août 1784. Fils d'un artiste qui faisait partie, comme violoniste, d'une troupe de musiciens désignés sous le nom de *I Fratelli*, Martini annonça de bonne heure d'heureuses dispositions musicales. Dès sa plus tendre enfance, son père lui avait mis un violon entre les mains et lui avait enseigné les éléments de son art; mais de rapides progrès ayant bientôt nécessité un maître plus habile, il fut confié aux soins du P. Predieri, pour le chant et le clavecin, et travailla ensuite le contrepoint sous la direction d'Antoine Riccieri. Quoique fort jeune encore, Martini s'était voué à la vie monastique. Après avoir fait son éducation classique et religieuse chez les Pères de l'Oratoire de Saint-Philippe de Neri, il entra, en 1721, au couvent de Saint-François qu'occupait à Bologne l'ordre des Mineurs conventuels, appelés franciscains ou cordeliers, et fit sa profession au mois de septembre de l'année suivante. Né avec le goût du travail, le jeune moine se livra avec ardeur à l'étude de la philosophie et des mathématiques; la musique surtout avait pour lui un attrait particulier, et en 1725, bien qu'il n'eût alors que dix-neuf ans, il possédait déjà des connaissances tellement étendues dans la théorie et la pratique de l'art, qu'il fut nommé maître de chapelle de son couvent. A partir de ce moment, Martini s'adonna presque exclusivement à la culture de la musique, consacrant à la méditation des traités anciens et modernes sur la matière la plus grande partie du temps qu'il n'employait pas à composer. La foule se pressait à l'église Saint-François pour y entendre les œuvres du jeune et savant maître. A la sollicitation des amateurs et des artistes eux-mêmes, il se décida à ouvrir à Bologne une école de composition. Partisan déclaré des traditions de l'ancienne école romaine, Martini s'appliqua particulièrement à propager les doctrines de cette belle et sévère école, si remarquable par l'élévation et la pureté du style. L'excellence de son mode d'enseignement, le mérite des élèves qu'il forma, donnèrent à son école une renommée européenne. On voyait les plus célèbres compositeurs rechercher avec empressement les conseils du moine bolonais. On le prenait pour juge dans les concours; on le choisissait pour arbitre dans les hautes discussions que soulevaient les points difficultueux de l'art et de la science, et presque toujours il dissipait les doutes sur les questions qui lui étaient soumises. Plusieurs fois il se trouva engagé dans les polémiques au sujet de ses doctrines et de leur application pratique, notamment avec le jésuite espagnol Eximeno qui, dans son ouvrage intitulé *Dell' Origine della Musica*, allait jusqu'à proscrire la science des combinaisons harmoniques et du contre-point. Martini défendit contre ses adversaires la science qu'il enseignait, dans son *Essai fondamental pratique du contrepoint fugué*, et fit toujours preuve dans la discussion d'autant de modération que de savoir. La douceur de son caractère, sa modestie, le bienveillant empressement qu'il mettait à répondre aux questions qui lui étaient adressées sur la théorie et l'histoire de l'art, lui conciliaient l'affection et l'estime de tous ceux qui le connaissaient. Il était en correspondance avec une foule de savants et de personnages éminents dont il recevait journellement les témoignages de sympathie et de vénération. Le roi de Prusse, Frédéric II, à qui il avait envoyé son *Histoire de la Musique*, lui écrivit lui-même une lettre des plus flatteuses, en lui faisant présent d'une tabatière avec son portrait enrichi de diamants. Peu d'étrangers se rendaient à Bologne sans aller visiter le savant moine et admirer les richesses scientifiques qu'il avait rassemblées autour de lui. Sa collection de livres, de manuscrits et de musique en tous genres formait la bibliothèque la plus nombreuse et la plus complète qu'un musicien eût jamais possédée; cinquante années de recherches et de dépenses lui avaient été nécessaires pour obtenir ce résultat. Burney, dans son ouvrage intitulé *The present State of Music in*

France and Italy, évalue à 17,000 le nombre de volumes composant cette précieuse collection; elle remplissait quatre chambres. « Les livres, dit le même écrivain, étaient empilés sur le clavecin, sur les chaises, sur le parquet, et ce n'était pas sans peine qu'au milieu de ce désordre apparent, le bon moine pouvait parvenir à offrir un siége à ceux qui venaient le visiter dans sa cellule. »

Sur la fin de sa carrière, Martini, que le mauvais état de sa santé retenait souvent chez lui, avait chargé Stanislas Mattei, religieux du même ordre et l'un des meilleurs élèves qu'il eût formés, de le suppléer dans ses fonctions de professeur et de maître de chapelle. Quoique tourmenté par plusieurs affections douloureuses, il ne cessa point de travailler; il avait publié les trois premiers volumes de son *Histoire de la Musique*, et s'occupait de la rédaction du quatrième, lorsque la mort vint l'enlever, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Il expira entre les bras de Mattei, qui, depuis dix-huit années, ne l'avait pas quitté. Ses obsèques eurent lieu à l'église Saint-François, où l'on exécuta une messe de *requiem* composée par Zanetti. Les membres de l'Académie Philharmonique de Bologne, voulant payer leur tribut à la mémoire de l'illustre maître, firent célébrer, le 2 décembre suivant, un service funèbre dans l'église des chanoines de Latran, de Saint-Jean *in-Monte;* treize maîtres de chapelle, membres de l'Académie, composèrent la messe qui fut chantée dans cette solennité. Une foule d'éloges et de discours, prononcés en diverses circonstances, vinrent encore attester les regrets que laissait après lui le célèbre musicien que l'Italie venait de perdre.

Parmi les nombreux disciples du savant professeur, ceux qui se sont le plus distingués sont : l'abbé Stanislas Mattei, qui lui succéda dans la direction de son école, le P. Paolucci, maître de chapelle à Venise, le P. Sabbatini, de Padoue; Rutini, de Florence; Zanetti, qui fut maître de chapelle de Saint-Pétrone; Sarti et l'abbé Ottani qui mourut maître de chapelle à Turin.

Le P. Martini a composé pour l'Église des messes et des motets, qui sont généralement écrits dans l'ancien style appelé *osservato*. Ces compositions sont certainement dignes d'un tel maître; mais c'est surtout comme musicien érudit et comme écrivain sur la musique que Martini s'est acquis la réputation européenne qui demeure attachée à son nom. Voici l'indication de ses principales productions : MUSIQUE RELIGIEUSE ET INSTRUMENTALE : plusieurs messes à quatre voix et orchestre; — *Miserere*, à huit voix; — *Magnificat*, à quatre voix; — le psaume *Dixit*, idem; — *Lætatus sum*, idem; — *Memento, Domine*, idem; — *In exitu Israel*, idem; — *Domine, probasti*; — *Beatus vir*, à huit voix, avec accompagnement d'orgue; — deux autres *Beatus vir*, l'un à quatre voix et l'autre à huit. Les ouvrages précédents sont restés en manuscrits, ceux qui suivent ont été imprimés : *Litaniæ atque antiphonæ finales B. Virginis Mariæ 4 vocibus cum organo, et instrum. ad libitum*, op. 1; Bologne, 1734, in-4°; — *Sonate d'intavolatura per l'organo e cembalo*, op. 2; Bologne; — *Sonate per l'organo ed il cembalo*, op. 3; Bologne, 1747; — *Duetti da camera a diversi voci*, op. 4; Bologne, 1763. Le P. Martini a écrit aussi douze concertos pour clavecin avec violon et violoncelle, qui n'ont pas été publiés. — OUVRAGES DIDACTIQUES, HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES : *Storia della Musica*, tome Ier; Bologne, 1757; tome II, idem, 1770; tome III, idem, 1781, in-4°. Dans le premier volume, l'auteur, remontant à la création d'Adam, traite de la musique chez les Hébreux, chez les Chaldéens et autres peuples orientaux et chez les Egyptiens. Les deuxième et troisième volumes sont consacrés à la musique des Grecs et à tout ce qui s'y rapporte d'une manière quelconque. Cet ouvrage, le plus considérable que le P. Martini ait entrepris et qui atteste une vaste érudition, devait être complété par un quatrième volume, contenant des recherches sur la musique du moyen âge jusqu'au onzième siècle, et notamment sur les travaux de Guido d'Arezzo; mais comme on l'a vu plus haut, le savant moine n'eut pas le temps d'achever son travail. Stanislas Mattei, à qui il laissa les matériaux qu'il avait préparés, n'a pas publié ce quatrième volume; *Esemplare, osia saggio fondamentale pratico di contrappunto;* Bologne, 1774-1775, 2 vol. in-4°. Le premier volume est relatif au contrepoint sur le plain-chant; le second se rapporte au contrepoint fugué. Cet ouvrage offre d'excellents exemples tirés des œuvres de Palestrina, de C. Porta, de Moralès, de J. Animuccia et autres célèbres maîtres de l'ancienne école. Martini y a joint des notes qui témoignent non-seulement de son érudition, mais encore d'une parfaite connaissance pratique de l'art d'écrire; — *Ragioni di F. G.-B. Martini sopra la risoluzione del cannone di*

Giovanni Animuccia contra le opposizioni fattegli dal signor D. Tomaso Redi, etc., 1733, sans nom de lieu, in 4° ; — *Attesti in difesa del sig. D. Jacopo Antonio Arrighi, maestro di capella della cattedrale di Cremona;* Bologne, 1746, in-4° ; — *Giudizio di un nuovo sistema di solfeggio del signor Flavio Chigi Sanese*, 1746, sans nom de lieu, in-4°; — *Giudizio di Apollo contro D. Andrea Minini da Udine, ch' ebbe l'ardire di manomettere il famoso* Adoramus te *del celebre Giacomo Perti*; Naples, 1761, in-4° ; — *Compendio della Teoria de Numeri per uso del musico da Gio.-Battista Martini; 1769; — Regole per gli organisti per accompagnare il canto fermo;* Bologne, in-fol.; — *Approvazione ragionata del* Chirie *e* Gloria *a 4, 8 voci reali, del Ch. signor Gregorio Ballabene, Romano;* Bologne, sans date, in-4° ; — *Lettera all' abate Gio.-Battista Passeri da Pesaro*, etc. : cette lettre a été insérée dans le deuxième volume des œuvres de J.-B. Doni ; — *Onomasticum seu Synopsis Musicarum græcarum atque obscuriorum vocum, cum earum interpretatione, ex operibus J.-B. Doni* dans le même volume ; — *De Usu progressionis geometricæ in Musica*, dans le cinquième volume des *Mémoires de l'Institut de Bologne*. — Le P. Martini a laissé en manuscrits : *Sentimento sopra una* Salve Regina *del sig. G.-Andrea Foroni ; — Giudizio ragionato sopra il concorso di vari maestri alla capella imperiale de S. Maria della Scala in Milano ; — Giudizio nel corso della capella del Duomo di Milano ; — Ragioni esposte in confirmazione degli attestati prodotti all' Academia Filarmonica di Bologna in difesa del sig. D. Jacopo Arrighi, maestro di capella di Cremona.* On a trouvé aussi dans ses papiers la correspondance qu'il avait entretenue avec plusieurs savants sur diverses questions musicales.

DIEUDONNÉ DENNE-BARON.

CONFÉRENCES

Ouvertes au bureau de la Revue de musique sacrée.

14 NOVEMBRE 1862.

La huitième CONFÉRENCE a décidé à la *majorité imposante* de VINGT-SEPT VOIX sur *vingt-neuf votants* que le *plain-chant* devait être écrit et exécuté en *notes inégales*. Nous sommes heureux de pouvoir consigner ici cette décision si importante qui vient avec tant d'à-propos confirmer nos opinions.

CHRONIQUE PARISIENNE.

Les fêtes de la Toussaint : Saint-Germain-des-Prés ; Saint-Eugène ; Saint-Roch ; Saint-Etienne-du-Mont ; Saint-Germain-l'Auxerrois ; Saint-Thomas-d'Aquin ; L'orgue de la chapelle des Jésuites.

Il y a un jour dans l'année où Paris se recueille, où sa grande fourmilière suspend ses jeux et ses plaisirs, où sa population, si bruyante d'ordinaire, si frivole et si gaie, est triste et réfléchie, sévère même comme les habitants d'une cité que la peste ou la guerre auraient ravagée. Ce jour-là, le peuple parisien fait un retour vers Celui qui est la source de toutes choses, vers Celui où toutes choses doivent infailliblement aboutir. Il a entendu la volée des cloches et il a reconnu ces voix aériennes, ces voix au timbre doux, profond et mystérieux qui lui enseignaient autrefois le chemin de la divine demeure, de la maison où il fait bon prier, où l'on est bien pour se souvenir et pleurer.

Ces cloches, bronze inoffensif suspendu dans les airs par la main de la foi et de la charité, il les a entendues autrefois, dans la petite ville ou dans le village, à l'heure où quelque nouveau-né saluait la lumière de la vie, à l'heure plus triste où l'aïeule, où la fiancée, où quelque autre cœur aimé exhalait son dernier souffle dans la lumière de l'éternité. Il ne connaissait pas d'autre bronze que celui-là. Ces cloches, comme tout ce qui vient du ciel, n'avaient que des paroles de paix. Elles semaient des bénédictions sur cette famille humaine si inquiète, si agitée, si pressée d'arriver au but sans cesse reculé par ses insatiables désirs. Elles retentissaient dans le foyer, et les hôtes du foyer s'agenouillaient dans la prière. Elles vibraient dans la joyeuse veillée de Noël, et le père, et la mère, et tous les petits enfants prenaient l'accord sur elles pour chanter quelque vieille et honnête chanson. Elles avaient leurs grands jours, leurs fêtes ensoleillées, où elles tonnaient plus fort, où leurs éclats répercutés courbaient l'épi des blés et la cime des forêts, mais dans ces jours encore elles parlaient sans courroux, elles n'éveillaient nulle colère. Le pasteur accoudé dans les halliers ne tremblait pas; le pâtre assis dans la vallée ne craignait rien de funeste. Ce n'était point le fer meurtrier des révolutions, ni le métal aux crocs homicides que l'industrie met au service de la vapeur, force aveugle et inintelligente qui tue, broie, épouvante et glace : non. C'était l'airain de la réconciliation de l'homme avec le ciel; la bouche qui s'ouvre dans l'azur pour laisser tomber dans les oreilles de l'homme des mots inarticulés dont les âmes saisissent le sens. C'était le bronze, non du Dieu des batailles, mais du Dieu clément ; du père de tout ce qui respire.

Lors donc que les cloches de la Toussaint jettent leurs volées sur la grande ville, un peu de silence se fait dans la foule. Vous voyez des groupes nombreux s'acheminer tête baissée vers l'Eglise; de là se répandre dans les cimetières.

Les cloches sont comme un reproche des morts adressé aux vivants. « Au moins, semblent-elles dire, donnez un jour à ceux qui furent vos compagnons de voyage. » Et comme il y a dans ce peuple de Paris de beaux et généreux instincts dont le culte des morts n'est pas le moins respectable, il laisse là ses travaux, ses fêtes, ses enivrements pour se donner tout entier à la pieuse douleur qui chaque année renouvelle son âme, sorte de baptême imposé à sa folie par la voix austère des trépassés.

Aussi y avait-il foule, cette année encore, dans les églises de Paris que nous avons pu visiter le jour de la Toussaint,

Les maîtres de chapelle, les organistes, les chanteurs qui comptaient sur l'affluence et sur le recueillement des fidèles, ont tous fait de louables et énergiques efforts pour que leur coopération au culte public fût édifiante et digne.

A Saint-Germain-des-Prés, M. Gros a fait exécuter une messe de Niedermeyer. Cette œuvre est suffisamment connue pour que nous n'en fassions pas une longue analyse. On sait que certain passage en six-huit du *Gloria in excelsis*, admirablement écrit d'ailleurs, comme tout le reste, s'écarte néanmoins du caractère que doit avoir la musique religieuse. Le final est d'une grande beauté, plein de chaleur, de force et d'exaltation ; *l'Agnus Dei* est assez faiblement inspiré. Un *O Salutaris* du même maître a été fort bien dit par M. Demarne, qui possède une très-belle voix et qui la dirige avec beaucoup de sentiment. L'orgue était tenu à tour de rôle par M. Gros et par M. Populus, deux hommes de talent qui s'étaient associés ce jour-là pour faire mieux et pour faire plus, ce qui leur a parfaitement réussi. Au salut, M. Gros a fait chanter un

Tantum ergo... de sa composition; morceau d'une grande simplicité, d'un charme exquis et qui rappelle certains airs languedociens si naïvement conçus. M. Gros ne s'en est pas tenu à ce succès; il a encore fait chanter un *Ave Maria* pour ténor avec accompagnement de violon. M. Castet, dont la voix sympathique est de longtemps rompue à la musique religieuse, a très-bien fait valoir cette belle mélodie. La partie de violon était confiée à M. Trombetta, artiste d'un mérite reconnu. M. Gros, pendant la reconstruction du grand orgue, se multiplie pour suppléer à cet instrument. Il accompagne, joue les versets, dirige son chœur avec une ardeur superbe. Il trouve encore le temps de faire des tentatives pour l'amélioration du chant. C'est ainsi qu'après avoir pendant longtemps fait exécuter le plain-chant à notes égales, il a essayé de faire rhythmer le *Salve Regina*. L'expérience a été concluante. Les voix ont pris avec le rhythme une majesté toute nouvelle et l'accompagnement n'en a pas souffert. Voilà ce qui nous a été assuré. Nous ajouterons que M. Gros, artiste distingué autant que chef intelligent, ne s'arrêtera pas dans cette voie et qu'il sera des premiers à introduire le rhythme dans sa chapelle, comme il y a mis l'ordre, le zèle, la capacité et la convenance.

A Saint-Eugène, où le plain-chant romain est en vigueur depuis longtemps, le rhythme a ses coudées franches à la satisfaction des fidèles. Le maître de chapelle de cette paroisse, M. Eugène Gauthier, est un des hommes les plus instruits en musique. Ceux qui ont entendu ses offices de la Toussaint n'en veulent pas d'autre preuve. On nous a signalé particulièrement son exécution du chant traditionnel. Il le traite avec la complaisance qu'un musicien versé dans l'histoire de l'art aura toujours pour cette belle et antique forme. Ce qui ne l'empêche pas de faire d'excellente musique et d'oublier, quand il écrit pour l'église, les succès qu'il obtient ailleurs.

A Saint-Roch, on a exécuté une messe de Weber, avec orchestre.

Saint-Etienne-du-Mont a eu aussi une fort belle journée. On y a exécuté un *Kyrie* de M. Savard, maître de chapelle de cette paroisse et professeur d'harmonie au Conservatoire; un *Gloria in excelsis* d'Adolphe Adam; un *Sanctus*, un *O salutaris*, un *Agnus Dei* du même auteur, et à l'offertoire un *Inebriabuntur* de M. Savard, morceau remarquable qui a vivement impressionné l'assemblée. L'exécution attestait, nous a-t-on dit, la direction d'un artiste d'un haut mérite, par malheur, — le reproche ne va pas à l'adresse de M. Savard, — plusieurs voix laissaient à désirer, comme à Saint-Germain-des-Prés où les enfants sont tout à fait insuffisants. Nous irions volontiers au devant des épigrammes que peut s'attirer la musique d'Adam, mais nous préférons féliciter M. Savard de se mettre au-dessus des railleries posthumes qui poursuivent un compositeur dont la carrière, pour avoir eu ses heures de légèreté, répréhensibles quelquefois, nous l'accordons, n'est pas moins remplie de compositions empreintes d'un grand savoir, et d'un sentiment qui n'est pas si commun aujourd'hui.

Le même jour, M. Frédéric Viret faisait chanter à Saint-Germain-l'Auxerrois une messe à trois voix de M. Dietch. Le soir on entendait divers morceaux dont le mérite hautement loué par les assistants revient tout entier à M. Frédéric Viret.

Nous sommes entré à Saint-Thomas-d'Aquin lorsqu'on commençait l'Invitatoire des matines des morts. Nous avons été ému aux larmes par la manière onctueuse et grave avec laquelle M. Lenoble a chanté cette admirable page de la liturgie. Sa voix retentissante appelait bien aux pieds des autels les adorateurs du vrai Dieu : *Venite! quoniam Deus magnus Dominus; venite! quoniam ipsius est mare*... venez! Il est le grand Dieu au-dessus de tous les dieux... Venez! la mer lui appartient. Tout cet office a d'ailleurs été chanté avec la sévérité la plus touchante par M. Lenoble auquel nous devions cette justice.

Le lendemain, M. Dhibaut a fait exécuter à la messe des morts le *Kyrie* en *ré* mineur, de Rinck; un *Pie Jesu*, de M. Gevaert, et pendant l'offertoire une strophe en plain-chant, qui se chante dans plusieurs églises de campagne, à la commémoration des morts. Elle a lieu ordinairement après la messe paroissiale. Dès que le prêtre a quitté l'autel, les hommes de la confrérie se réunissent dans le chœur, ou dans le cimetière lorsqu'il tient à l'église, et là, autour de la croix, on chante le *De profundis* et la strophe dont nous venons de parler. Cette bonne et pieuse coutume établit entre les vivants et les morts une communion permanente qui fait que les places ne sont pas tout à fait vides dans les familles. « Dieu, a dit un écrivain, ne permet pas que la mort soit maîtresse absolue de ses créatures; il nous laisse le souvenir et la prière pour faire des visites instantanées à ceux que nous aimons, lors même qu'il a fixé leur demeure au-delà des frontières de la vie. »

Le *Kyrie* de Rinck est certainement l'une des meilleures compositions en ce genre. Le *Pie Jesu* de M. Gevaert est de nature à satisfaire toutes les exigences de la critique. Néanmoins, nous avons été forcé de donner la préférence à la prose liturgique, *Dies iræ*, chantée en plain-chant, mais en plain-chant rhythmé, par le chœur de Saint-Thomas-d'Aquin. Jamais nous n'avons rien entendu de comparable à ce resplendissant morceau. Ce n'était pas la simple mélodie chrétienne, articulée d'une voix timide, c'était un drame épouvantable, plein de larmes, de terreur et de gémissements lamentables. On assistait à la dernière journée de l'humanité : *Dies iræ, dies illa*, s'écriait une voix basse, éclatante comme la trompette de l'ange. Et le chœur entonnait le *Quantus tremor est futurus*, harmonisé au XVI[e] siècle. Puis venait le *Tuba mirum*, chanté en solo par la voix d'un ténor; après quoi le chœur mystérieux et divin disait l'étonnement et l'effroi de la nature et de la mort même, lorsque les hommes seront appelés à comparaître devant le juge terrible qui tient toute la terre sous sa main : *Mors stupebit et natura*..... Ah! voilà bien le triomphe du grand art sur la science raisonnée. Allez donc demander aux calculs harmoniques de l'école une inspiration qui vaille ce chant sublime. Ce *Dies iræ* déjoue toutes les combinaisons humaines. Ce plain-chant, né des entrailles de la foi, défie toutes les inventions du génie spéculatif. Le chant des funérailles est là, dans ces sombres strophes, dans cette mélodie sépulcrale, dont chaque note lugubre sonne comme un glas, et glace les cœurs superbes. Ne cherchez pas si loin, jeunes artistes, le secret de l'éloquence, il est dans ce récit du jour suprême, il est même dans le chant de l'*Agnus Dei*, si élémentaire, si naïf, et pourtant si profondément ému. Lorsqu'on voit tant de grandeur dans ces quelques notes chantées par la voix de l'Eglise, on est pris de découragement. On se demande ce que c'est que la science, ce que c'est que le progrès de l'art, ce que c'est que le génie! on demeure stupéfait devant cette œuvre où le souffle de la mort est visible pour ainsi dire. On n'ose plus prendre la plume, on doute de soi, on doute des autres, on doute des larmes et des déchirements de son propre cœur.

Nous terminerons cette chronique, où le deuil et la tristesse ont pris tant de place, par quelques notes sur l'inauguration d'un orgue dans la chapelle des Jésuites de la rue de Sèvres.

Cette cérémonie a eu lieu le 7 novembre. L'instrument, de la facture de M. Loret, a été joué par M. Scola, organiste titulaire de la chapelle, M. César Franck, organiste de Sainte-Clotilde, et M. Chauvet, organiste de Saint-Bernard. Ces trois artistes ont rivalisé de talents pour mettre en relief les qualités de l'instrument auquel on peut reprocher des jeux de récit qui ne sont pas proportionnés au grand orgue. On a remarqué l'*O fons pietatis* de Haydn, chanté par M. Grignon.

L.-C. LAURENS.

Inauguraion du grand orgue de l'église Notre-Dame de Saint-Dizier.

L'inauguration du grand orgue de l'église Notre-Dame de Saint-Dizier (Haute-Marne) a eu lieu le 23 octobre avec une grande solennité. *L'Union de la Haute-Marne*, qui nous donne des détails sur cette cérémonie, ne tarit pas d'éloges lorsqu'elle parle de l'instrument sorti des ateliers de M. Cavaillé-Coll. M. Camille Saint-Saëns, qui avait bien voulu se charger de faire valoir l'orgue, a montré pendant deux heures, nous dit l'*Union*, des prodiges de talent et d'imagination. Différents mor-

ceaux ont été chantés par le chœur de la maîtrise, entre autres l'*Ave Maria* de Cherubini, un *Lauda Sion* et le *Noël* d'Adolphe Adam. Après la cérémonie, un banquet a été offert dans le salon de la cure, par M. l'abbé Didelot. M. le préfet y assistait, ainsi que MM. Camille Saint-Saëns, Cavaillé-Coll, M. le maire de Saint-Dizier et plusieurs autres notabilités. L'article auquel nous empruntons ces renseignements ne fait guère qu'exalter dans les termes les plus chaleureux la beauté de l'instrument auquel M. Cavaillé a mis son nom et la supériorité d'exécution dont M. Saint-Saëns a fait preuve. Ne pouvant reproduire toute cette partie de l'article, qui est d'une grande étendue, nous donnerons seulement les passages qui se rattachent à l'histoire de l'orgue en général.

Il est généralement accrédité que l'invention de l'orgue date du VIIIe siècle. C'est là évidemment une opinion erronée. — L'orgue était inventé bien longtemps avant cette époque, il était inventé même avant de porter le nom d'*organum*. En effet, dans les siècles les plus reculés, on trouve les traces d'un instrument analogue; et cet instrument, c'est la *flûte de Pan*, la *Syrinx* dont l'origine mythologique constate la haute antiquité. *La flûte de Pan* est cet instrument grossier que chacun connaît, composé de tuyaux de roseau d'inégale grandeur; le son produit par le souffle, en promenant les lèvres sur les bords de chaque tuyau. Cette flûte de Pan, plus tard, fut placée sur un petit coffre auquel on adapta un soufflet. Et c'est dans cette grossière ébauche, successivement perfectionnée, qu'il faut rechercher l'origine de *l'orgue*. Un passage précieux de Pindare justifie cette conjecture. — Le poète, dans une ode (pythique XII) qu'il adresse à Midas d'Agrigente, s'exprime ainsi : « *Pallas inventa une flûte qui produisait une multitude de* « *sons et imitait les cris plaintifs poussés par la* GORGONE, « *elle nomma cette flûte l'instrument à plusieurs têtes,* « *et en fit don aux hommes pour qu'il les excitât aux* « *combats glorieux. Les sons de cet instrument s'échap-* « *pent à travers un mince airain et des roseaux recueillis* « *près de la ville des Grâces.* » Voilà donc un instrument d'une forme particulière, composé de tuyaux en métal et en roseaux. Quel était cet instrument ? ne voit-on pas déjà dans cette ébauche, l'enfance de notre *orgue portatif?* Ce Midas d'Agrigente était un joueur de flûte, fort habile sur l'instrument dont nous parlons. Aux jeux pithiques il avait été proclamé vainqueur dans son art, et le scoliaste de Pindare ajoute qu'un accident survenu à son instrument, pendant qu'il jouait, l'obligea à le renverser et à jouer avec les seuls tuyaux à la manière de la flûte de Pan. Or, la flûte de Pan, ou la *syrinx* renversée représente exactement la position des tuyaux de l'orgue. Quelques siècles après Pindare, Ctésibius d'Alexandrie appliqua à l'orgue les découvertes qu'il avait faites dans l'hydrodynamique; à cette époque et au moyen des perfectionnements imaginés par Ctésibius, l'orgue, jusque-là appelé flûte, prit alors le nom d'hydraule, du grec (*udor*) eau et (*aulos*) flûte, et on lui donna la forme d'un petit autel.

La beauté et la puissance des sons de cet instrument, la complication du mécanisme excitaient une admiration générale. Vitruve (*de Architecturâ*, lib. v., cap. 13) en donne une description détaillée. Claudien, Tertullien, Pétrone parlent de l'hydraule dans des termes qui ne peuvent laisser aucun doute sur le grand nombre des tuyaux dont on le composait, sur la force des sons qu'il produisait. On lit dans Claudien : « Sous l'impulsion lé- « gère des doigts errants, on entend résonner les voix « innombrables d'une moisson d'airain (*seges ænea*) et « l'onde agitée par un levier pesant enfante d'harmo- « nieux concerts. » D'après ces expressions, on voit que les sons produits par la pression de l'air dans les tuyaux étaient dus à l'impulsion de l'eau, mais on ignore au moyen de quel mécanisme.

Maintenant voulez-vous une description de l'orgue pneumatique; l'empereur Julien donne cette description : « Je vois ici, dit-il, une tout autre espèce de « tuyaux; ils ont pris racine dans un sol de bronze, leurs « sons bruyants ne sont point produits par notre souffle, « mais le vent s'élançant d'une outre formée de peau de « taureau, pénètre dans tous les conduits, tandis qu'un « artiste habile promène ses doigts agiles sur les touches « qui y correspondent et produit aussitôt des sons mé- « lodieux. »

Chez les anciens, on plaçait l'*hydraule* dans les grandes enceintes, au cirque, dans les théâtres. — Cornélius Sévérus qui florissait avant le siècle d'Auguste, a écrit un poëme sur l'Etna et dans ce poëme il compare l'effet de l'eau qui pousse l'air dans les cavités de la terre à celui de l'orgue hydraulique dont les sons puissants remplissaient la vaste enceinte du théâtre.

Pétrone rapporte que les gladiateurs et les athlètes combattaient au son de l'hydraule.

L'orgue était donc connu et cultivé depuis longtemps déjà avant son importation en France. On en voyait partout où Rome avait apporté son luxe et ses fêtes voluptueuses.

Cassiodore, saint Augustin connaissaient l'orgue pneumatique; une lettre attribuée à saint Jérôme rapporte que Jérusalem possédait un *orgue* à 12 soufflets, s'étendant à mille pas de distance.

Ces documents anciens et si curieux permettent donc d'avancer que ce n'est point au VIIIe siècle seulement qu'il faut reporter l'invention de l'orgue.

L'usage profane auquel l'orgue avait servi jusqu'au VIIe siècle avait empêché les chrétiens de l'admettre dans leurs temples et les pères de l'Eglise en avaient toujours rejeté l'emploi; mais dès que les fêtes et les spectacles du paganisme eurent disparu avec les divinités qui les avaient fait naître, l'orgue put entrer dans les basiliques chrétiennes et son emploi fut solennellement consacré en 660 par un décret du pape Vitallien. Ce fut à cette époque que l'on donna à l'orgue le nom qu'il porte aujourd'hui. Les perfectionnements divers qu'il avait reçus, les admirables modifications qu'on y avait introduites, en avaient fait le premier des instruments par excellence, ORGANUM.

Ce fut dans ce temps que les envoyés de Constantin Copronyme offrirent au présent au roi de France, Pépin, un *orgue pneumatique*. La pompe avec laquelle cet instrument fut apporté, la beauté et la puissance des sons qu'il rendait, excitèrent l'admiration générale et l'opinion la plus accréditée voulut qu'il fût le premier instrument de ce genre qui ait été vu en France. Cet orgue fut placé, sur les ordres du roi Pépin, à Compiègne, dans l'église de Saint-Corneille.

A partir de cette époque, l'orgue devint l'objet d'études sérieuses ; — les plus grands musiciens, les prêtres et religieux les plus célèbres apportèrent leur concours de talents et de lumières aux perfectionnements admirables dont fut enrichi ce noble instrument si digne de la place qu'il occupe dans les basiliques chrétiennes.

A.-B.

BÉNÉDICTION ET INAUGURATION DU GRAND ORGUE DE LA PAROISSE SAINT-AGRICOL D'AVIGNON, CONSTRUIT PAR LA MAISON BARKER ET WERSCHNEIDER DE PARIS.

La solennité de l'inauguration et de la bénédiction de l'orgue de St-Agricol avait attiré, mardi, 28 octobre, un grand concours de monde, et laissera parmi nous une impression dont la ville d'Avignon gardera longtemps le souvenir.

Longtemps avant l'heure, l'église était remplie et toutes les chaises occupées. Le clergé paroissial, les membres du conseil de fabrique et messieurs les directeurs et les élèves du grand séminaire, arrivent processionnellement au chant du *Lætatus sum*, précédant Mgr l'archevêque d'Avignon, et viennent prendre place dans le sanctuaire où se trouvent réunis les membres du conseil municipal, ainsi que les premières autorités de la ville et du département.

La cérémonie commence par le chant de l'hymne *Veni Creator*, après laquelle Mgr l'Archevêque monte en chaire et, dans une brève allocution, développe avec un rare bonheur d'expression et d'à-propos ce texte du

livre des Proverbes : *Omnia propter semetipsum operatus est Dominus.* Dieu ayant tout créé pour lui, toutes les créatures ont été employées dans tous les temps à lui rendre gloire : la science de l'architecture est venue à son heure révéler ses secrets pour la construction des temples magnifiques élevés à l'honneur de la Divinité; la voix humaine est venue animer ces temples, et, dans le sentiment de son insuffisance, l'homme a eu recours aux arts, aux instruments de musique, qui pouvaient ajouter à l'expression de ses louanges. Le roi prophète invite toutes les créatures à unir leurs voix à la sienne pour louer le Seigneur : *Laudate Dominum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo.* Et tel est le sentiment qui a fait naître l'idée de l'orgue, l'instrument catholique par excellence; l'orgue que l'on retrouve dans toutes les églises du monde, et dont le développement et le progrès attestent les élans d'amour et de reconnaissance de l'humanité envers le Créateur.

Puis, se tournant vers l'instrument sacré sur lequel se sont en ce moment portés tous les regards, le vénérable prélat le bénit solennellement.

A ce moment, l'orgue obéissant aux doigts puissants de M. G. Schmitt, célèbre organiste de St-Sulpice de Paris, éclate en transports d'harmonie dans l'*Alleluia* du *Messie* de Hændel, splendide composition où des effets de la plus grande simplicité s'entremêlent aux vigoureuses et savantes inspirations d'un des plus grands maîtres dont s'honore l'art musical.

M. Battmann, dans les interludes du *Magnificat* et dans une improvisation plus développée, a fait valoir avec beaucoup de délicatesse plusieurs des jeux de récit, dont les variétés de timbre et les nuances expressives ajoutaient au charme de sa phrase musicale moelleuse et arrondie.

Le concours de l'orphéon, dirigé par M. Brun avec un talent supérieur qui a valu partout à ces chanteurs d'élite les plus brillants succès, apportait à la solennité un précieux élément de variété : le *Pater noster* de Bezozzi et le *Da pacem* de Gounod ont été rendus avec une rare perfection.

L'*O Salutaris* de M. Dumont, organiste de la paroisse, a droit à des éloges bien mérités, et a été fort bien rendu par les voix si sympathiques de MM. Ponge, Durand, Broustet et Nicolas, accompagnées sur l'orgue par l'auteur même de cette intéressante composition.

C'était un imposant et émouvant spectacle que celui qu'offrait l'intérieur de l'église pendant le chant du *Tantum ergo*, auquel prenaient part à la fois les voix des fidèles qui remplissaient sans aucun intervalle les trois nefs et toutes les chapelles du vaisseau, unies aux voix des prêtres et des lévites groupés en masse dans le sanctuaire. L'attitude recueillie de ce peuple touchait profondément l'âme. Aussi, comment s'étonner de l'inspiration soudaine et spontanée du grand artiste Schmitt, qui, se recueillant en ce moment solennel, a su trouver des accents si touchants dans sa prière improvisée, résumer en quelque sorte, dans le morceau de sortie qu'il y a rattaché, tout le symbolisme de l'art musical chrétien, et traduire en une vague et mystérieuse épopée les hautes pensées qu'avait exposées Mgr Debelay avec l'éloquence de sa parole et l'autorité de son caractère! Quel piquant contraste entre l'expression suppliante de sa prière et la verve étincelante, l'éblouissant prestige de ses modulations offrant à l'imagination les lointains reflets des fêtes mondaines animées par le tumulte des passions, au-dessus desquelles finissait par s'élever pompeusement dans un crescendo magique le chant du *Te Deum*, de l'hymne triomphale par excellence, comme pour couronner à la fois et l'œuvre de l'artiste et la fête elle-même!

M. G. Schmitt a fait preuve, dans cette vaste création, du plus beau talent d'exécution mis au service d'une magnifique intelligence de tous les secrets de l'art.

Nous ne pouvons nous étendre sur la séance de mercredi : le temps et l'espace nous manquent pour apprécier convenablement les œuvres colossales de S. Bach, A. Hessé, Tartini, etc., exécutées par M. Schmitt, avec un talent surprenant qui a excité dans tout l'auditoire la plus vive admiration.

Le superbe instrument auquel nous devons des jouissances aussi élevées, avait été vérifié et examiné dans toutes ses parties, dès lundi, par les experts délégués, et avait parfaitement répondu à l'attente de tous. Cet orgue, construit par la maison Barker et Verschneider, se compose de 28 jeux, dont cinq de seize pieds et 16 de huit pieds, onze pédales de combinaison, levier pneumatique perfectionné : il réunit en un mot tous les progrès de la facture moderne, et se prête à rendre les effets de sonorité les plus puissants et les plus variés. Les jeux de fonds, les flûtes, les trompettes, les jeux d'imitation, tels que clarinette, hautbois, viole de gambe, cor anglais, ont été l'objet de l'admiration universelle. Le procès-verbal d'expertise, signé par M. G. Schmitt, organiste de St-Sulpice; Battmann, organiste de Vesoul; Pellet, organiste de la cathédrale de Nîmes; Spenlé, organiste de la métropole d'Avignon, et Dumont, organiste de la paroisse St-Agricol, le déclare recevable, en constatant la supériorité de talent et d'habileté qu'ont déployée les éminents facteurs dans l'accomplissement de leurs obligations.

F. SEGUIN.

(*Rev. des bibliothèques paroissiales d'Avignon.*)

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le Directeur de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Monsieur,

Je ne sais ce que M. C. Couturier a voulu dire par ce qu'il appelle la *flexibilité de mes principes de musique religieuse* dans son article du dernier numéro de la *Revue de musique sacrée*. Mais, jusqu'à l'occasion de la discussion si courtoise, d'ailleurs, qui a eu lieu entre vous et lui sur cette matière, vous me demandez non moins courtoisement une déclaration de principe, je la ferai en peu de mots. Il me sera d'autant plus facile de vous satisfaire, que je n'ai jamais varié à l'endroit des deux points fondamentaux autour desquels gravite toute la question, en soutenant les deux thèses suivantes :

1° Le chant grégorien doit continuer d'être, comme par le passé, le chant liturgique par excellence, le seul que l'Église admette officiellement dans la célébration des divins offices;

2° En dehors de ce système de chant liturgique, il en existe un autre relativement moderne et d'une nature bien différente, qu'on appelle *style idéal* ou musical, qui a produit des œuvres plus ou moins remarquables et même quelques chefs d'œuvre. Or, le goût, certaines convenances, la pratique des plus grands artistes et des plus grands saints, et, de plus, le consentement formel de l'Église, autorisent, s'ils ne le recommandent, mais toujours *à l'état d'exception*, l'emploi de ce nouveau style dans nos temples. Néanmoins, comme, à raison de sa tonalité, il tend naturellement à une expression trop vive, trop brillante du sentiment religieux, les compositeurs doivent, avant tout, se tenir en garde contre un tel entraînement, par un style sobre, contenu, qui, sans altérer la constitution de la musique, en évite les trop faciles écarts. C'est, d'après cette donnée, que, cédant aux vives instances de MM. d'Ortigue et Niedermeyer, j'ai publié dans la « Maîtrise » une série d'articles, réunis plus tard en brochure : *Sur l'emploi du style idéal dans la musique sacrée.*

Tels sont les deux principes de chant liturgique et de musique religieuse qui m'ont constamment dirigé dans mes nombreuses publications sur cette grave question. On aurait beau les tourner et les retourner, on n'y trouverait pas autre chose. Une expérience déjà longue et péniblement acquise m'a si bien confirmé dans mes convictions à cet égard, que je n'hésiterais pas à rétracter une seule ligne de mes écrits qui pourrait les contredire, si l'on venait à la découvrir.

Je suis, etc. L'abbé JOUVE,

Au château de Corsas (Ardennes), le 15 octobre 1862.

A monsieur le Président du Comité de patronage de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Avignon, 30 octobre.

Mon cher Président,

Vous ayant promis de vous donner des nouvelles de mon excursion dans le midi de la France, je tiens ma parole en venant vous entretenir de la cérémonie de l'inauguration de l'orgue de St-Agricol d'Avignon.

Mes souvenirs sont peut-être encore un peu confus, un peu incohérents, vagues; mais, désireux de vous faire plaisir, je me risque, quoique voyant d'ici ce petit sourire que nous connaissons.

Cette belle et touchante cérémonie a eu lieu le

mardi, 28 octobre, au milieu d'une affluence extraordinaire et avec une splendeur peu commune.

Mgr Debelay, archevêque d'Avignon, précédé du grand séminaire et de son chapitre, chantant des psaumes, se rendit processionnellement à St-Agricol et y fit son entrée à 2 heures. Arrivé à sa stalle, Monseigneur entonna le *Veni Creator*, qui fut chanté par toute la masse des fidèles réunis à l'église. Ce chant terminé, Monseigneur monta en chaire et, dans un discours empreint de la plus douce quiétude, il parla de la destination de l'orgue, *ce grand orchestre catholique*, de son influence et de la sainte mission qu'il doit remplir dans la maison de Dieu. Le sujet principal de ce discours était : Que tout ce qui est sur terre doit louer le Seigneur : « *Laudate Dominum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo.* » Il s'est ensuite étendu sur la musique religieuse en en définissant le véritable caractère, disant qu'elle doit tantôt gémir avec la douleur du chrétien, tantôt le consoler; qu'elle doit exalter et chanter la grandeur de Dieu, traduire l'amour, la foi et l'enthousiasme des fidèles. Son discours terminé, Monseigneur procéda à la bénédiction de l'orgue, et immédiatement après j'exécutai l'*Alleluia* du *Messie* de Hændel. Vous connaissez cette belle page de musique admirée de l'univers entier. L'instrument que je jouai répondait supérieurement aux exigences de cette composition sublime qui exige un grand développement de sonorité. Vint ensuite le chant du *Magnificat*, alterné avec l'orgue par M. Battmann, organiste de Vesoul. L'orphéon d'Avignon chanta le *Pater noster*, de Bezozzi (je vous parlerai plus loin de cette société chorale).

Improvisation sur l'orgue, par G. Schmitt.

Da pacem, motet, par Gunod, exécuté par l'orphéon.

Improvisation sur l'orgue, par M Battmann.

O salutaris, composé par M. Dumont.

Tantum ergo, plain-chant.

Pendant la Bénédiction : prière, improvisation sur l'orgue, par G. Schmitt.

Laudate Dominum.

Sortie, par G. Schmitt.

Voici pour la première journée.

La deuxième journée offrait le programme d'une séance artistique :

Entrée, grand chœur, improvisation sur l'orgue, par M. Battmann.

Psaume : Laudate Dominum in sanctis ejus, alterné.

Fugue en ut mineur, par S. Bach, exécuté par G. Schmitt.

Improvisation, par M. Battmann.

Magnificat, alterné avec l'orgue, par M. Battmann.

Prière, composition pour l'orgue, par G. Schmitt.

Sonate de Tartini, composée en 1710, exécutée sur l'orgue par G. Schmitt.

Fantaisie en ut mineur, par Ad. Hessé, exécutée par G. Schmitt.

Tantum ergo, alterné par M. Pellet, organiste de la cathédrale de Nîmes.

Pendant la Bénédiction, *Hymne du soir*, composée pour l'orgue et exécutée par G. Schmitt.

Sortie, *Symphonie pastorale*, par G. Schmitt.

Nous voyez, mon cher ami, que les deux journées ont été bien remplies.

Maintenant, laissez-moi vous parler de l'orgue construit par MM. Barker et Verschneider. Je vais donner d'abord sa composition. Je vous dirai ensuite ce que j'en pense.

Cet orgue se compose de 28 jeux, répartis sur trois claviers à mains et un pédalier, de la manière suivante :

Au positif.

1. Bourdon de 8.
2. Flûte de 8.
3. Salicional de 8.
4. Salicional de 4.
5. Trompette de 8.

Au récit. — 66 notes

6. Flûte harmonique de 8.
7. Flûte octaviante de 4.
8. Kerolophon de 8.
9. Gambe de 4.
10. Voix céleste.
11. Clarinette de 8.
12. Cor anglais de 16.
13. Hautbois de 8.

Au grand orgue.

14. Montre de 8.
15. Flûte de 8.
16. Bourdon de 16.
17. Prestant de 4.
18. Gambe de 8.
19. Doublette de 2.
20. Plein-jeu.
21. Cornet.
22. Trompette de 8. } renfermées dans la boite du récit.
23. Bombarde de 16. }
24. Clairon. }

A la pédale. — 27 notes d'ut en ré.

25. Flûte de 16.
26. Flûte de 8.
27. Bombarde de 16.
28. Trompette de 8.

Pédales de combinaison.

1. Introduction des jeux d'anches du grand orgue.
2. — de la pédale.
3. — du positif.
4. Tirasse du positif au clavier des pédales.
5. — du gr. orgue —
6. Les jeux du grand orgue sur les deux claviers.
7. — du positif —
8. — du récit à l'unisson.
9. Octave grave au récit. } au deuxième clavier.
10. Octave aiguë. }
11. Pédale d'expression.

Vous voyez que cet instrument, par sa composition, ne laisse rien à désirer.

Quant à la commission d'examen et d'expertise, elle s'est prononcée dans son procès-verbal à l'unanimité sur l'excellence et la beauté des travaux exécutés par la maison Barker et Verschneider. Elle a proposé à la fabrique de recevoir l'orgue comme étant un instrument supérieur et réussi dans tous ses détails.

Quant à mon impression personnelle, je pense que cet instrument est un jalon posé très-avantageusement dans les provinces du Midi et que la maison Barker et Verschneider aura bientôt acquis de toutes parts la renommée qu'elle mérite.

Il est curieux de voir le contraste qui existe entre les anciennes orgues existant à Avignon et l'instrument de MM. Barker et Verschneider. Ils sont tous de facture italienne et remontent au siècle dernier; ils renferment habituellement sur un seul clavier une foule de petits jeux, mais aussi une grosse caisse et des cymbales que l'organiste fait mouvoir au moyen d'une pédale.

Comme toujours, je me suis informé de leur historique, et mes honorables collègues du Midi ont bien voulu me promettre de me fournir prochainement des détails qui pourraient intéresser les lecteurs de la *Revue*. Je n'ai pas pu quitter la ville sans présenter mes félicitations à M. Brun, directeur du conservatoire d'Avignon et directeur de l'orphéon.

Cette société chorale est ce que j'ai entendu de plus parfait en France. Vous ne vous figurez guère avec quelle perfection, avec quelle prestesse et quelle habileté les nuances les plus délicates sont interprétées par ses membres. Les voix de basse sont d'une beauté introuvable; des ténors qui donnent le *la*, le *si*, et même l'*ut* de poitrine sans crier. Aussi ajouterai-je que l'orphéon d'Avignon a remporté l'an passé, à Paris, au grand concours des orphéons de France, le premier prix ainsi que le prix d'excellence. Je dois dire encore que l'Impératrice a fait cadeau d'une bannière splendide à la société, et à son directeur (M. Brun excusera mon indiscrétion), d'une bague en brillant, témoignage bien mérité, car M. *Brun* est un véritable artiste à qui il ne manque que la publicité de ses œuvres musicales pour que partout on rende hommage à son talent. Si vous saviez avec quelle assiduité il dirige le cours de musique confié à sa direction supérieure dans le conservatoire, et surtout si vous en connaissiez les résultats! Je ne vous dirai qu'une nouvelle, et elle fera courir tout Paris : M. Brun nous a envoyé un Duprez, un Tamberlick, un Mario de trente ans, qui fera pâlir ces grands artistes sur leurs lauriers. Vous savez ce que c'est qu'une trouvaille, et vous savez que la nature, en mère généreuse, se complaît de temps à autre à déjouer tous les calculs, soins et travaux de la science, en nous donnant un de ses enfants qu'elle comble de ses dons.

Santé parfaite, constitution robuste, diction irréprochable, physique agréable, voix incomparable, voilà le bagage avec lequel M. Pillaret est arrivé avant-hier à Paris. Il a été engagé à l'Opéra pour débuter dès le mois de janvier prochain, après une épreuve en compagnie de Belval et de Cazaux à la stupéfaction de tous les assistants. J'ajoute que M. Pillaret possède une ardeur et une intuition de son art si extraordinaires que, lors d'une représentation de *Guillaume Tell* donnée à Avignon par les orphéonistes de la ville, tout le monde était convaincu qu'un grand artiste de plus existait. M. Brun doit être bien heureux d'avoir formé un pareil sujet, et nous espérons que l'élève fera la renommée de son maître.

J'avais pour partner à la réception de l'orgue M. Battmann, organiste de Vesoul, l'une des réputations les mieux assises et les mieux méritées en province.

M. Battmann est connu dans le monde musical par une foule de charmantes compositions pour piano et de nombreuses compositions pour l'orgue. Son jeu est franc et correct, ses improvisations très-mélodieuses, son style assez sévère. Pour mon compte, je suis très-heureux d'avoir fait la connaissance d'un homme de talent. Parmi les artistes avignonnais, je vous citerai l'organiste de la métropole, M. Spenlé, connaissant et aimant la bonne musique. M. Dumont, organiste de St-Agricol, violon de première force, qui a exécuté d'une manière irréprochable la sonate en *la* majeur, de Beethoven, pour violon et piano. Je tenais la partie de piano. Je vous citerai aussi M. Pellet, organiste de la cathédrale de Nîmes, musicien très-épris de son art, connaissant Bach, Schumann, Beethoven et Mozart par cœur.

L'éducation musicale, en général, paraît très-avancée dans cette partie du Midi. A Tarascon, Nîmes, Sommiers, Cette, Béziers, Montpellier et d'autres villes, il y a des sociétés chorales qui, si elles n'atteignent pas la perfection de l'orphéon d'Avignon, lui donnent cependant assez de peine pour rester la première. J'ajouterai qu'il s'y trouve des artistes consciencieux, des organistes habiles, des professeurs émérites. Je crois que le midi est plus richement doté que le nord et surtout que l'ouest de la France. Après les artistes, je dois vous parler aussi des amateurs. Je vous citerai en première ligne M. Seguin âiné, d'Avignon, qui ne recule pas devant l'exécution d'une fugue de Bach et de Hændel. Il y a aussi quelques dames de la société qui jouent les œuvres de Mendelsohn, de Schumann et de Chopin avec tout le brio, l'entrain et la perfection qu'elles comportent. Vous me demandez peut-être que je vous cite les noms de ces charmantes musiciennes; mais, mon cher ami, je vous clos la bouche, étant sûr que, par ce moyen, vous ne le direz pas ailleurs. Vous connaissez ma discrétion, discrétion qui me pousse souvent à dire toutes les choses que je sais, et quelquefois même celles que je ne sais pas tout à fait. Il n'y a rien de mieux que de se corriger, je commence donc aujourd'hui, sachant bien que vous n'en voudrez pas à votre ami très-dévoué.

GEORGES SCHMITT.

A Monsieur Roger, rédacteur principal de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Monsieur,

Dans le dernier numéro de votre estimable journal, vous avez publié un excellent article sur les convenances à garder, soit dans le choix de la musique religieuse, soit dans la manière de traiter un sujet donné. Je voudrais avoir une autorité suffisante pour vous en louer comme vous le méritez. Si humble pourtant que soit mon individualité, je vous adresse mes sincères félicitations, et vous demande en même temps la permission de vous signaler quelques inconvenances que j'ai remarquées avec beaucoup d'autres et que je constate à peu près tous les huit jours.

Dans une église de Paris..... M. l'abbé..... premier vicaire de la paroisse, dirige et réunit tous les dimanches une confrérie de jeunes personnes, dans le but de les soustraire aux dangers du monde et de les faire prier en commun. Ces personnes chantent, outre les psaumes des vêpres, des cantiques en l'honneur du Saint-Sacrement, de la sainte Vierge, des saints anges, etc., dont les paroles, quelquefois pleines de poésie, sont faites par le vicaire lui-même. Mais les airs, *bone Deus!* mais les airs! Ah! monsieur, que cela fait mal à entendre. Jugez plutôt, et dites si j'ai raison d'appeler cela des *inconvenances*.

Le ténor roucoule ou vocifère, peu importe, l'air si passionné de la *Favorite* : « O mon Fernand, tous les biens de la terre; » celui de la *Juive* : « Dieu, que ma voix tremblante; » celui de *Joseph*, mais le *cantabile* seulement; la cavatine du *Barbier de Séville*, moins l'*allegro*; un *Ave Maria* sur le chœur du troisième acte de *Lucie* : « Oui, mon dernier jour va luire; » etc., etc. J'en passe, et des meilleurs. Mais, par l'échantillon, jugez de l'ensemble, et décidez si les fidèles, qui vont quelquefois à cette église et quelquefois au théâtre, doivent être bien édifiés d'entendre les mêmes mélodies exécutées dans des lieux et par des talents si divers. Pour moi, Monsieur, si j'avais voix au chapitre de l'autorité supérieure ecclésiastique, je voterais pour qu'on expulsât du temple sinon les profanateurs, qui le sont sans le savoir peut-être, du moins les profanations.

J'ajoute que tous ces airs, toutes ces romances, — Masini trouve encore une bonne place dans le répertoire susdit, — et toutes ces cavatines sont arrangés, tronqués et horriblement mutilés par M. ***, le maître de chapelle. Encore les paroles ne sont-elles pas toujours des modèles de versification. Dans la cavatine du *Barbier*, par exemple, on a bravement placé une rime féminine sous telle cadence musicale qui exigeait une rime masculine, *et vice versa*.

Je n'ajoute rien, Monsieur, à ces quelques détails que je garantis d'une exactitude irréprochable. Mais je serais heureux qu'ils vous parussent d'un intérêt suffisant pour les signaler avec toute l'autorité qui vous appartient. Le journal que vous dirigez avec un talent supérieur est destiné à épurer le goût et à faire justice des monstruosités coupables qui se produisent chaque jour dans la musique d'église.

Vous pouvez donc, Monsieur, faire de ma lettre tel usage qu'il vous conviendra.

Daignez agréer, Monsieur le Directeur, l'hommage des sentiments respectueux avec lesquels j'ai l'honneur d'être, etc. E***.

La lettre qu'on vient de lire contenait des noms propres et une signature réelle que nous avons dû supprimer.

Les faits révélés par notre correspondant n'ont pas besoin d'être commentés : ils parlent assez d'eux-mêmes. En les mettant sous les yeux de nos lecteurs, nous avons cru imiter en cela la conduite des magistrats spartiates. On sait qu'ils livraient des ilotes ivres au mépris de la populace pour inspirer au peuple l'horreur de l'ivrognerie. Puisse l'exemple qui nous est signalé dégoûter de l'abus des arrangements les personnes qui se mêlent de fournir un répertoire musical aux églises catholiques. Nous sommes dans un pays où le ridicule et le scandale sont mortels. Il n'y a pas de moyen plus sûr de nuire à la religion que de la rendre complice du mauvais goût des assaisonneurs qu'on nous dénonce. L. R.

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Le secrétaire de la ***Société Académique de musique sacrée***, dont notre journal a toujours été l'organe, vient de nous adresser le règlement élaboré article par article par les membres du comité, et sanctionné par l'assemblée générale. Nous nous faisons un plaisir de reproduire ce règlement ainsi que la liste des dignitaires et fonctionnaires de la Société, en attendant de publier la liste complète de tous ses membres. Le nombre de ces derniers est déjà de plus de deux cents, de Paris seulement, et on

y compte des artistes et des compositeurs des plus éminents, tels que Rossini, Auber, Ambroise Thomas, Kastner, etc. De tels noms disent assez l'importance d'une société placée sous d'aussi brillants auspices.

Pendant quelque temps, la Société a dû s'occuper spécialement de son organisation intérieure; mais aujourd'hui des répétitions hebdomadaires sont organisées et ont lieu très-régulièrement. Déjà plusieurs chœurs ont été mis à l'étude. La Société aura bientôt un répertoire des mieux choisis parmi les œuvres de Palestrina, Marcello, Haydn, Léo, Jomelli, Pergolèse, et tous les grands maîtres qui ont écrit pour l'Eglise.

Nous espérons entendre prochainement ces magnifiques compositions, un peu trop délaissées jusqu'à ce jour, et que la Société, dirigée par M. Vervoitte, aura le mérite d'avoir rendues à l'admiration des véritables amis de la grande et belle musique classique et religieuse. E. REPOS.

Président,

M. Ch. Vervoitte, maître de chapelle de St-Roch.

Vice-présidents,

MM. Pollet, compositeur de musique;
Busserolle, conseiller à la Cour impériale de Paris.

Directeurs de musique adjoints,

M. Schmitt, organiste de St-Sulpice.
Dhibaut, maître de chapelle de St-Thomas-d'Aquin.

Secrétaire,

M. Sylvain Saint-Etienne, homme de lettres.

Secrétaire-adjoint,

M. de Bagnaux, attaché au ministère des finances.

Trésorier,

M. Calla, membre de la chambre de commerce.

Bibliothécaire,

M. l'abbé Vincent.

MEMBRES DU COMITÉ.

MM. Aldin (d'), avocat;
Boïeldieu, compositeur de musique;
Delord, maître de chapelle de St-Pierre de Chaillot;
Desmichels, conseiller d'Etat;
L'abbé Gallet, vicaire de St-Roch;
Hamon, architecte;
L'abbé Lamazou, vicaire de la Madeleine;
Prosper Pascal, compositeur de musique;
Saint-Saëns, organiste de la Madeleine;
Savard, professeur au Conservatoire, maître de chapelle de St-Etienne-du-Mont.

MEMBRES FONCTIONNAIRES :

Professeurs de chant,

MM. Bussine aîné, professeur de chant;
Delord, maître de chapelle de St-Pierre-de-Chaillot.

Répétiteurs,

MM. Balleyguier, compositeur de musique;
Minard, organiste de St-Paul-St-Louis;
Prosper Pascal, compositeur de musique;
Quesne, professeur de chant.

Organiste,

M. Saint-Saëns, organiste de la Madeleine.

Organistes accompagnateurs,

MM. Grillé, organiste de St-Thomas-d'Aquin;
Lentz, organiste du chœur de St-Sulpice;
Magner, organiste de St-Jacques-du-Haut-Pas;
Vachs, organiste du chœur de St-Merry.

RÉGLEMENT

DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE,
Fondée à Paris, le 6 décembre 1861.

ARTICLE PREMIER. Il est formé à Paris une société qui prend le titre de : *Société académique de musique sacrée.*

ART. 2. Le but de la Société académique de musique sacrée est de contribuer au maintien et au développement de l'art musical, religieux et classique, par une restauration intelligente du plain-chant quant à son exécution, et par l'étude approfondie des grands maîtres et l'exécution de leurs œuvres.

ART. 3. Le nombre des membres de la Société sera illimité. La Société se composera d'artistes et d'amateurs, ecclésiastiques et laïques, résidant à Paris ou correspondants.

ART. 4. Seront admis dans la Société tous ceux qui auront rempli les formalités stipulées dans les art. 5, 6 et 19 du présent règlement.

ART. 5. Toute personne, pour être admise dans la Société, devra adresser au président une demande écrite que devront appuyer deux membres de la Société.

ART. 6. Le président communiquera au bureau les demandes qui lui auront été adressées; il mandera au comité les deux membres qui patronneront le candidat résidant à Paris pour qu'ils aient à fournir les renseignements nécessaires à son admission.

ART. 7. Quant aux membres correspondants, le président devra demander des renseignements circonstanciés aux personnes de la localité les plus capables de lui en fournir d'exacts et transmettre au bureau ces renseignements.

ART. 8. Le bureau se composera de neuf membres, savoir : un président-directeur de musique, deux vice-présidents, deux directeurs de musique adjoints, un trésorier, un secrétaire, un secrétaire-adjoint, un bibliothécaire.

ART. 9. Il sera constitué un comité composé de dix membres qui, avec les membres du bureau, formeront le *Conseil d'administration*. Deux ecclésiastiques, au moins, devront en faire partie.

ART. 10. En cas de démission de l'un des membres du bureau ou du comité, le bureau pourra leur choisir un remplaçant dont le choix, d'ailleurs, devra être ratifié par la prochaine assemblée générale.

ART. 11. Le président de la Société sera choisi parmi les artistes musiciens qui seront reconnus avoir fait une étude spéciale de la musique religieuse et classique.

ART. 12. Le président dirigera les séances administratives. Il sera assisté des deux vice-présidents chargés de le suppléer au besoin.

ART. 13. Le président dirigera l'exécution musicale. Il sera assisté de deux directeurs de musique adjoints qui le suppléeront au besoin.

ART. 14. Le secrétaire tient la plume dans les séances, rédige les procès-verbaux, et fait la correspondance. Il est aidé dans ses fonctions par le secrétaire-adjoint.

ART. 15. Le trésorier reçoit les cotisations, délivre en échange les cartes d'admission des membres de la Société. Il paie les dépenses sur des mandats délivrés par le président et visés par deux membres du bureau.

ART. 16. Le bibliothécaire est le gardien des archives. Il transcrit les procès-verbaux sur un registre *ad hoc*; il a le soin de la musique et de tous les papiers qui devront toujours rester dans le local des séances de la société, à la disposition des membres qui auraient besoin de les consulter.

ART. 17. Le comité se réunira sur l'invitation du président de concert avec le bureau. Il élaborera les questions qui lui seront soumises, et prendra part aux délibérations jugées nécessaires aux intérêts de la Société.

ART. 18. Les ressources de la Société se composeront : 1° du versement opéré par les membres entrants; 2° des cotisations annuelles; 3° du produit des exécutions; 4° des dons qui peuvent être faits à la Société.

ART. 19. Pour être définitivement admis dans la Société, il faudra payer en entrant une mise de fonds de dix francs et la cotisation annuelle de six francs.

ART. 20. Le montant des versements, cotisations ou dons, sera employé à solder les frais d'administration, le matériel nécessaire, l'achat de la musique, le prix de la copie, les honoraires des artistes pris en dehors de la Société, toutes les dépenses enfin qui seront nécessaires à sa marche régulière.

ART. 21. Le président et tous les membres du bureau, ainsi que les autres fonctionnaires, seront nommés pour deux ans. Ils pourront être réélus.

ART. 22. Aucune proposition, de quelque nature qu'elle soit, ne pourra être soumise à l'assemblée générale sans avoir été préalablement déposée sur le bureau et mise à l'ordre du jour.

ART. 23. Les procès-verbaux de chaque séance seront lus à l'assemblée suivante; ceux de l'assemblée générale, à l'assemblée générale ; ceux du comité, au comité suivant.

ART. 24. Le bureau seul peut proposer les membres du comité à la sanction de l'assemblée générale.

ART. 25. Les répétitions auront lieu tous les quinze jours, le premier et le troisième mercredi du mois. En cas de changement à ces dispositions, il en sera donné avis par lettres.

ART. 26. Les répétitions sont obligatoires. Il est laissé à l'appréciation des directeurs de musique d'exclure des exécutions ou d'y admettre toute personne qui n'aura pas assisté régulièrement aux répétitions antérieures.

ART. 27. Il sera nommé un organiste ayant le titre d'organiste de la Société, quatre accompagnateurs, quatre répétiteurs et deux professeurs de chant. La durée de leurs fonctions sera de deux années. Ils pourront être réélus.

ART. 28. Tout exécutant sera responsable de la *partie* qui lui aura été délivrée et sur laquelle son nom sera inscrit.

ART. 29. Aucun exécutant ne pourra emporter sa partie sans en laisser un récépissé entre les mains du bibliothécaire.

Fait et voté à Paris en assemblée générale le 17 mai 1862.

Le président, **Ch. VERVOITTE**,

Le secrétaire, **Sylvain-St-Etienne**.

VARIÉTÉS.

LES DEUX BRACONNIERS.

Légende du jour de la Toussaint.

La fête de la Toussaint est surtout remarquable par le contraste qu'elle présente. Le matin, c'est une fête de joie et d'allégresse : l'église célèbre le bonheur des élus. Le soir, c'est une fête de tristesse et de larmes; les ornements d'or et de soie ont fait place aux habits de deuil ; des chants lugubres retentissent dans chaque église; des glas funèbres s'échappent de chaque clocher, et la prière monte vers Dieu, à la lueur vacillante des cierges, sur des nuages d'encens.

L'Église prie pour les morts.

Au village, l'office se prolonge fort avant dans la soirée; c'est que tous ceux qui ont un deuil à pleurer, — et qui est-ce qui n'en a pas? — veulent que le prêtre fasse une prière pour leurs trépassés.

Ce jour-là, dans beaucoup d'endroits, on s'interdit toute espèce de divertissement. Les familles pieuses, rassemblées autour du foyer, prient silencieusement pour les morts. Quelquefois aussi on s'entretient des vertus des personnes décédées, ou bien une vieille femme, naïve et croyante, raconte à un auditoire attentif et délicieusement épouvanté quelque histoire de revenants ou de visions qui viennent tourmenter ceux qui ne sanctifient pas comme il faut le jour de la Toussaint.

En voici une que j'ai entendu raconter, et à laquelle on donne pour théâtre le bois de Moutiers, à Varengeville.

Un soir de Toussaint, — il y a de cela longtemps, bien longtemps, — un vent froid et humide sifflait lugubrement à travers la campagne désolée. Deux braconniers qui n'avaient assisté à aucun des offices du jour se glissaient furtivement le long des enclos, et gagnaient à pas de loup le taillis voisin.

Sur leur passage, les chiens de ferme poussaient des hurlements de mort...

La cloche continuait ses plaintifs tintements.

Le plus jeune des deux braconniers frémit comme à l'approche de quelque calamité; mais, plaisanté par son compagnon, il continua de se diriger vers le bois.

Il y avait à peine une demi-heure qu'ils étaient à l'affût, lorsqu'un bruit semblable à un vent violent, mêlé de clameurs étranges, s'éleva dans le fond du bois. Les cépées, rudement secouées par une force surhumaine, s'inclinaient comme si elles fussent déracinées; et, chose étrange, les braconniers, témoins de ce bouleversement, ne ressentaient point les atteintes du vent.

Alors une lueur faible dissipa la profonde obscurité qui, jusqu'alors, avait enveloppé le bois.

Cette lueur, grandissant peu à peu, fit bientôt place à une clarté froide, d'une nuance morbide.

Cette lumière étrange, à une heure où la lune était couchée depuis longtemps, impressionna vivement les deux braconniers.

Ils se repentirent de leur témérité, et attendirent immobiles, tremblants de crainte, l'approche de quelque spectacle extraordinaire.

Ils n'attendirent pas longtemps.

Sortant de la profondeur du bois, une file de blancs fantômes vint défiler lentement devant eux.

Ces fantômes marchaient si légèrement que l'herbe ne s'inclinait point sous leurs pieds, perdus dans de blanches draperies; les linceuls frôlaient en passant les deux braconniers qui, les cheveux hérissés, étaient cloués à leur place par la terreur et l'épouvante.

Lorsque cette étrange procession fut passée, le dernier fantôme s'arrêta en face des braconniers, et, les regardant d'un air de reproche, il leur dit d'un ton sépulcral :

— Aujourd'hui, au moins, vous auriez dû prier pour les morts!

Le plus âgé des braconniers venait de tomber sans connaissance, car dans le fantôme qui lui avait parlé et qui avait relevé son suaire, il avait reconnu son père!... Alexandre BOUTEILLER.

(Assigny, septembre 1862.)

Nos abonnés recevront avec ce numéro : 1° **O Salutaris**, pour voix de baryton ou de contralto, avec orgue, par M. Charles Pollet; 2° **Ave Maria** et **O Salutaris**, par M. G. Schmitt: 3° **Marche solennelle**, pour orgue, par M. Denne Baron; 4° **Ave Verum**, à quatre voix, par M. Ch. Grillié.

NOUVEAU REPERTOIRE
DE MUSIQUE SACRÉE.
Des Maîtres anciens, depuis le XI[e] siècle.

La publication entreprise il y a un an sous ce titre, par la librairie E. Repos, tient toutes ses promesses.

La première année (1862) contient :

1° HUIT MOTETS, de *Palestrina*.

2° CENT PRÉLUDES pour orgue, de *Nivers*..

3° La TROISIÈME MESSE de *Michel Haydn*, dite de *Saint-Nicolas*, pour trois voix égales.

Le succès de ce RÉPERTOIRE est assuré. Le public a compris ce qu'il y avait d'avantageux à recevoir chaque mois une livraison de 16 pages de musique des maîtres anciens, format commode, belle édition, en échange d'une souscription d'un prix modique de 12 fr.

Les abonnements, partant du 1[er] janvier, sont reçus rue Bonaparte, 70.

NOUVEAU RÉPERTOIRE
de musique sacrée
DES MAITRES ANCIENS.

La librairie E. Repos publie un nouveau Répertoire de musique d'orgue et de chant qui comprend exclusivement des Œuvres dues à la plume des musiciens vivants. L'Éditeur s'étant assuré la collaboration des meilleurs maîtres, il est en mesure d'offrir aux organistes et aux maîtres de chapelle un Recueil où la plus grande variété se rencontre avec un choix sévère des morceaux.

Ce Répertoire paraît tous les mois, à partir du 1[er] janvier 1863, par livraisons de 24 pages. Le prix de la souscription est de DOUZE FRANCS PAR AN. Envoyer un bon sur la poste.

E REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.

LE PLAIN-CHANT. QUATRIÈME ANNÉE. — N° 2. — 15 DÉCEMBRE 1862. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

LE PLAIN-CHANT

DOIT-IL ÊTRE CHANTÉ A NOTES ÉGALES

Le rhythme est l'élément constitutif, obligé, de toute langue parlée, de toute langue chantée surtout.

Il y a le rhythme du mot ou de la mesure et le rhythme de la période ou de la phrase mélodique.

Dans les langues mortes, le rhythme du mot est déterminé; il est conventionnel dans la langue française; en musique, il est représenté par les différentes formes de notes; quant au rhythme de la période qui est commun à toutes les langues, il n'est arithmétiquement accusé que dans la langue musicale.

Ces deux sortes de rhythme donnent à la pensée de la vie, de la couleur, de l'harmonie.

Il n'est pas douteux, pour moi, que le plain-chant ne soit chargé d'exprimer un certain ordre de sentiments élevés inspirés par la méditation du texte, et à ce titre on aurait mauvaise grâce à lui refuser un rhythme particulier qui lui est propre et qui diffère du rhythme musical.

Le rhythme du plain-chant est déterminé par *la prosodie* quand le chant est syllabique, par *le dessin de la mélodie* dans les passages neumatiques, et par *l'intelligence du texte*, dans l'enchaînement des phrases.

Je crois pouvoir définir le plain-chant, sous le rapport de son exécution vocale : *un récit prosodique* des paroles de la liturgie catholique.

En général, le récit emprunte ses effets à une diction large, accentuée et soumise :

1° Aux règles de la prosodie,

2° Aux exigences de la voix humaine,

3° Au sens des paroles et de la phrase mélodique.

1° *Le récit doit être soumis aux règles de la prosodie.*

Il importe peu, je crois, au point de vue de la pratique, de savoir si, dans les premiers siècles de l'Église, le plain-chant ressemblait plus ou moins à une vocalise non mesurée, mais étrangement fleurie, dans le genre de celle dont M. l'abbé Raillard nous a donné un spécimen dans le Congrès de musique sacrée.

On peut admettre, *a priori*, que cette sorte de plain-chant est inexécutable vocalement parlant, et puis, qui ne sait que chaque époque de la vie des peuples a sa physionomie particulière, reproduction de ses besoins, de ses aspirations que nous trouvons burinés aussi bien dans les chefs-d'œuvre de son intelligence que dans les produits de son industrie. Le dix-neuvième siècle, qui a perfectionné, pour ne pas dire trouvé, l'art du chant, cherche à donner à l'exécution du plain-chant ce caractère tout à la fois *grave* et *intelligent* que lui fournit son esprit essentiellement analytique. Du reste, dès le dix-septième siècle, quelques esprits éclairés me paraissent avoir pressenti les délicatesses artistiques de notre époque : ils débarrassèrent le plain-chant de

ses ornements superflus et dont rien ne semblait avoir justifié l'exubérance; ils firent à peu près, en cette circonstance, ce que le grand Palestrina fit pour la musique religieuse de son temps.

Mais cette réforme ne portera ses fruits qu'à la condition que le chant liturgique, successivement amené à des allures plus simples et plus graves, soumettra son interprétation aux progrès de la science moderne dans ce qu'elle a d'incontestablement bon.

J'ai dit que le plain-chant est un récit soumis aux règles de la prosodie. Il faut bien reconnaître que les réformateurs du plain-chant, plus judicieux que leurs devanciers, ont généralement tenu grand compte de la quantité latine pour la composition de leur mélopée. On remarque, en effet, que les syllabes longues portent seules plusieurs notes et que les brèves, au contraire, n'en ont qu'une. Les syllabes longues n'ont point toutes la même durée, aussi les unes ont-elles plus de notes que les autres; elles constituent des temps forts qui presque toujours sont subordonnés à l'accent mélodique, sorte de nuance qui ne peut être convenablement rendue dans le chant à notes égales.

Il est à regretter, cependant, que le plain-chant ne soit pas encore un peu plus syllabique, comme dans les mémoires du Vespéral, où l'on reconnaît à ne pas s'y méprendre la main heureuse d'un réformateur moderne; nous n'aurions point ces neumes interminables qui probablement n'ont été si multipliés que pour donner aux cérémonies du culte le temps de se faire; peut-être eût-il été préférable d'allonger le texte.

Mais enfin puisqu'ils existent, il faut songer à les exécuter convenablement, et, pour ce faire, nous nous garderons bien de nous adresser à ceux qui veulent des notes égales dans le plain-chant; je crois, au contraire, que ces prétendus puritains, qui ne peuvent même pas invoquer l'autorité du passé, seront forcés de venir à nous et d'accepter cette espèce de rhythme relatif, purement conventionnel comme dans les langues parlées, rhythme qui, sans ôter au chant sa gravité, son austérité, le rend correct dans l'observance de la quantité qui est sa raison d'être, et possible dans son exécution en le soumettant aux exigences de la voix humaine, qui est la deuxième loi à laquelle est soumis tout récitatif.

2° *Le récit est soumis aux exigences de la voix.*

Si le clergé a compris la nécessité de mettre la décoration de ses autels, la richesse de ses ornements, l'élégance de son matériel, l'éloquence de sa parole en harmonie avec le progrès, je ne vois vraiment pas pourquoi il ferait une exception regrettable pour ce qui regarde le chant liturgique; il devrait, en cette matière, s'en rapporter un peu plus aux artistes chrétiens; car, si j'en excepte l'église de Saint-Thomas-d'Aquin, depuis que le chœur est confié à la très-habile et très-supérieure direction de M. Dhibaut, presque toutes les églises de Paris exécutent le plain-chant d'une manière vraiment bien regrettable : les fidèles éclairés peuvent tout au plus subir un pareil chant en esprit de pénitence, mais en attendant, ils trouvent l'inquiétude, quelquefois même l'impatience là où ils ne devraient trouver que le calme de l'esprit et la paix du cœur. Dans quelques-unes, on le supprime autant que possible, ce qui est un très-grand tort; dans d'autres, on le noie, ce pauvre plain-chant, dans un déluge de notes accompagnantes sous le nom de contre-point fleuri, et ici le remède est peut-être pire que le mal. Cet état de choses disparaîtra le jour où l'on cessera d'exécuter dans un diapason impossible des notes lourdement égales, sans rhythme prosodique, sans repos sagement combinés, le jour enfin où on laissera de côté une manière de dire qui est en opposition formelle avec la nature même de la voix.

Donnée primitivement à l'homme pour parler, la voix, avant de pouvoir chanter, doit demander à un travail opiniâtre, méthodique, la force nécessaire pour soutenir les sons et la souplesse suffisante pour les enchaîner; elle peut alors émettre sans trop d'efforts ces sons *pleins* qui conviennent si bien au plain-chant, les seuls capables de remplir les vastes nefs de nos cathédrales, et c'est parce que je n'admets que les sons pleins que je repousse, comme conséquence rigoureuse, les notes toujours égales; on fait bien de suite trois ou quatre sons pleins largement soutenus, mais, dans les périodes ascendantes surtout, on ne saurait en exécuter lentement une plus grande quantité sans exposer la voix à une fatigue qui amènera rapidement et fatalement une hypertrophie du larynx.

Voyez ce que font les chantres qui en général ne travaillent point leur voix et auxquels on impose l'obligation de chanter en notes

égales tout un office de paroisse, voire même de cathédrale, ils donnent tous à certaines notes graves un développement anormal qui se fait au détriment des autres notes, bien entendu; si encore ces sons étaient convenablement émis... la raideur, qu'ils sont obligés de donner à leur appareil vocal, produit des sons durs, gutturaux, sans liaison et tout à fait impropres à une articulation quelconque.

Voilà où conduit nécessairement le plain-chant en notes égales; voilà ce qui prouve que l'inégalité relative des sons dans certains degrés disjoints et tout particulièrement dans les passages neumatiques, ressort de la nature même de la voix qui, quoique bien travaillée et habilement dirigée, ne peut cependant fournir qu'une certaine somme de sonorité et de puissance qu'on dépasse rarement en vain.

3° *Le récit est soumis au sens des paroles et de la phrase mélodique.*

J'ai démontré que le plain-chant possède le rhythme du mot, j'ajoute qu'il exige, en outre, le rhythme de la *période;* c'est la partie logique de la mélodie, c'est la manière de dire, c'est le style.

Toute phrase se compose de différents membres dont l'ensemble forme une période dont chaque proposition est soumise à des relations grammaticales ou logiques dont on ne peut troubler la marche sans nuire à l'intelligence de la pensée. Dans les langues chantées, les silences, les repos, les cadences, les respirations, les inflexions de voix forment un tissu mélodique dont la trame peut être facilement brisée.

En musique, les phrases procèdent symétriquement par antécédents et conséquents, elles sont les esclaves de la mélodie.

Le plain-chant ne procède point de la même manière pour la contexture mélodique de ses phrases : le *texte* domine toujours le récit qui emprunte à la phrase latine toutes ses suspensions, toutes ses incidences, toutes ses cadences.

Le *sens* mélodique se rend surtout :

1° Par la *prononciation vraie* du mot;

2° Par l'observance calculée des *repos;*

3° Par l'emploi intelligent des *respirations.*

Ces trois choses constituent le rhythme de la période.

1° *La prononciation.*

Il est à remarquer que ceux même qui connaissent le latin le prononcent généralement mal. Pour donner aux syllabes, dont se composent les mots, l'articulation dont la force doit être calculée d'après l'acoustique du local, il faut soumettre son verbe ou sa voix à une étude analytique des voyelles, des consonnes initiales ou finales, simples ou doubles; ce travail, fait avec méthode, finit par donner à la voix une netteté et une sonorité que le plain-chant réclame surtout.

2° *L'observance calculée des repos.*

Je ne parlerai point des grands repos qui sont à la mélodie ce qu'est le point à la narration.

Les petits repos, qui sont comme les virgules, ont une importance relative; ils sont plus ou moins brefs suivant le sens, suivant les relations plus ou moins étroites qui existent entre les membres de phrase qu'ils séparent; il ne faut point oublier, surtout, que le petit repos est une suspension du tissu de la mélodie dont les fils ne peuvent être renoués qu'à la condition que le son qui suivra le repos sera juste de la même qualité et de la même puissance que celui qui le précède, opération plus difficile qu'on ne pense : pour trouver le point d'intersection d'une mélodie, il faut être latiniste; pour l'exécuter convenablement, il faut être chanteur.

3° *Les respirations.*

Bien placées, les respirations donnent aux sons leur puissance, aux paroles l'intelligence du texte, à la phrase sa diction véritable; mal employées, elles amènent la confusion mélodique et grammaticale. C'est grand'pitié vraiment d'entendre encore à notre époque exécuter des respirations dans le genre de celles-ci : Abraham et semini — ejus in sæcula; Et super — nivem dealbabor; non absorbeat — me profundum.

Ces fautes grossières ne doivent pas retomber entièrement sur les chantres, les vrais coupables sont ceux qui leur font exécuter en notes égales une suite de sons excédant incontestablement la puissance de leurs robustes poumons et la force de leurs gosiers quoique d'acier; ils s'arrêtent là parce qu'ils ne sauraient aller plus loin.

Je me résume, en disant que cet inconvénient et tous ceux que j'ai signalés plus haut, sans compter ceux que j'ai passés sous silence, que tous ces inconvénients, dis-je, cessent d'exister quand une voix préalablement exercée sait donner à la mélodie et le rhythme du *mot* et le rhythme de la *période*, quand on sait donner au plain-chant la diction qui lui con-

vient, et à laquelle on arrivera par la force des choses.

En attendant, il serait bon de venir en aide à ceux qui ne connaissent ni le latin ni suffisamment les règles du chant pour donner au chant liturgique l'interprétation que réclame le progrès. Il faudrait pour cela, tout en conservant à nos livres d'église les signes de la notation traditionnelle, la simplicité de sa portée et de ses clefs, indiquer avec soin la valeur relative des notes, l'exécution des groupes sagement calculés, le rhythme des passages neumatiques, les repos mélodiques et prosodiques, les respirations grandes ou petites, en un mot tout ce qui donne au plain-chant cette sonorité, cette vie, cet intérêt dont il paraît dépourvu quand on l'exécute en notes égales.

Je ne puis m'empêcher de reconnaître que la Commission de Digne s'est inspirée de la plupart de ces idées dans la publication de son édition romaine qui est relativement une des meilleures, et pour laquelle elle mérite les éloges et les sympathies de toutes les personnes qui ont à cœur l'amélioration du plain-chant.

Je me propose, conjointement avec M. D'Hibant, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin, d'entreprendre la transcription du Graduel et du Vespéral d'après le système développé dans cet opuscule, résultat de vingt années d'études spéciales et d'expériences pratiques, aussitôt que l'autorité diocésaine aura fait un choix de l'édition du rite romain qu'il lui conviendra d'adopter.

P. DELORT.

Professeur de chant, Maître de chapelle de Saint-Pierre de Chaillot.

LES ARRANGEURS.

Je n'engage pas les puristes à chercher dans le dictionnaire de l'Académie Française le qualificatif de fantaisie qui sert de titre à cet article.

Les arrangeurs n'étaient pas connus de Vaugelas et ne le sont guère plus des immortels de notre époque.

Ils ont cependant existé bien longtemps avant nous et ne paraissent pas disposés à disparaître de sitôt.

Les arrangeurs forment une classe à part dans la famille artistique (1). Ce sont les parasites de l'art, les *epulones* du temple élevé à l'éternelle beauté. Ils vivent du génie d'autrui, des premiers et des meilleurs fruits d'une imagination qui n'est pas la leur. D'aventure leur œuvre est utile, bonne au moins d'intention; le plus souvent elle est nuisible et ne profite qu'à eux.

L'arrangeur est un musicien, ou peu s'en faut, qui s'empare d'un air d'opéra pour en faire un cantique ou un motif au Saint-Sacrement.

Si l'on n'y prend pas garde on confond les ragoûts de l'arrangeur avec le pur froment du créateur. Il faut se dire que le champignon n'est pas le chêne, que la luciole qui se traîne dans les haies n'est pas l'étoile du firmament.

Si l'on ne se dit pas cela, il en résulte plusieurs méprises : on prête à quelque auteur, fort innocent d'ailleurs, une ineptie qui n'est pas sienne; on accepte généralement, pour de la bonne et franche musique d'église, une œuvre frelatée; en troisième lieu on accuse hautement le clergé d'un sacrilége dont il n'est pas toujours coupable.

Si ce n'est pas assez, j'ajouterai qu'un arrangement suffit pour donner une fausse idée du style religieux. De là, confusion des genres, ravalement du genre le plus élevé, dépression de l'art sur toute la ligne.

Il y a cependant à distinguer parmi les arrangeurs. Tous ne méritent pas la même réprobation. Les uns, des ecclésiastiques par exemple, croient de bon goût d'approprier pour l'église un morceau d'opéra dont ils ne connaissent pas au juste la popularité. Ils ont entendu quelque part, dans un salon ou dans un concert, un air sentimental dont le caractère *amoroso* semble convenir à la prière. Ils se sont sentis émus sans bien se rendre compte d'une émotion qui était toute sensuelle, et sortis de là, ils ont cru faire une œuvre pie en substituant aux paroles profanes du *libretto* les strophes d'un cantique, ou le texte liturgique du Graduel ou du Vespéral.

Pour ceux-là, on ne peut accuser que leur ignorance. C'était le cas d'un digne prêtre qui, dans mon enfance, m'apprenait des airs italiens de Rossini dont il admirait la facture religieuse. Je me garderai bien de qualifier trop durement une erreur où la naïveté tient un si haut rang,

Les autres, les arrangeurs que j'accuse, ce sont ceux que je dénonçais dans ces termes, il y a quelques mois.

« Il y a encore une triste espèce d'arrangeurs qu'on voit rôder autour des sacristies. Ce sont eux qui appliquent des textes sacrés sur des airs d'opéra ; qui d'un vieux ballet,

(1) Encore un mot que l'Académie n'a pas sanctionné.

dont les boulevards ne veulent plus, font une messe en musique.

« On m'a montré il y a quelque temps un recueil de cette fabrique. Tout l'opéra italien y avait passé. Je crois même y avoir vu un air de danse qui a fait suer trois générations du corps de ballet aux Délassements-Comiques. Le trio dans lequel la Norma dénonce à Adalgin la trahison de Pollion était devenu une invocation au Saint-Sacrement. *Quand le bien-aimé reviendra*, de Dalayrac, formait un *O Salutaris* ou un *Ave Regina*. La *Sémiramide*, de Rossini, avait fourni son contingent. Presque tout Bellini y étalait sa grâce mondaine sous des paroles latines. J'en passe et des meilleurs; mais je me promets d'exécuter une charge à fond de train contre ces faux-monnayeurs d'une commune espèce. Le clergé, qui ne connaît pas le répertoire de nos théâtres, et qui admire bénévolement les platitudes musicales du R. P. Lambillotte, le clergé se laisse tromper facilement. Il entend un air qui le charme, il ne demande pas son origine ni sa destination. Ceux qui exploitent cette confiance pour se faire des rentes se gardent bien de lui dire qu'ils ont détroussé Bélial en vue de leur petit commerce. Il est temps, au nom des convenances, au nom même de l'art religieux et classique, de renvoyer à leur boutique ces gens qui tiennent tant de place dans la maison de Dieu. Depuis trop longtemps, Palestrina, Vittoria, Pittoni, Frescobaldi et mille autres sont à la porte et demandent à entrer. L'heure est venue de leur rendre justice. »

J'ai sous les yeux quelques-uns de ces recueils que le bon goût ne saurait tolérer. Sans dresser un inventaire complet et détaillé des emprunts qu'on a faits à la scène pour les rendre plus piquants, je prendrai quelques notes qui donneront une idée du peu de scrupule des arrangeurs.

Au nombre des cantiques que l'on fait chanter à la jeunesse, je trouve :

Le *Point du jour*, de Dalayrac. L'arrangeur des paroles a pris le soin de conserver l'analogie entre les paroles profanes qui forment un rondeau et les vers religieux :

« Au point du jour
« Pour ses bienfaits l'auteur de la nature
« Nous demande un juste retour
« Et le tribut de notre amour,
« Offrons-lui donc une âme pure
« Au point du jour. »

Je l'ai planté, je l'ai vu naître, de Jean-Jacques Rousseau. Ici les vers profanes ne rappellent rien de bien criminel.

Pendant que tout sommeille, de l'*Amant jaloux*, de Grétry. Avec la meilleure volonté on ne peut pas admettre qu'il y ait dans la sérénade connue de tout le monde un rapport quelconque avec la *vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*.

Il crociato, de Meyerbeer.

Sur un chœur d'*Otello*, de Rossini : « Chrétiens remplis d'une vive allégresse..... »

Femme sensible, un petit air qui est devenu la risée du peuple, accolé à ces paroles : « Reviens, pécheur, à ton Dieu qui t'appelle. »

Un air de l'*Elisir d'Amor*, de Donizetti, sur ce cantique connu : « Comment goûter quelque repos..... »

La barcarolle d'*Oberon*, de Weber, sur ce cantique : « Qu'ai-je aperçu ? l'immortelle victime. »

« Rien, tendre amour, ne résiste à tes charmes, » dans *Gulnare*, de Dalayrac, sur ces paroles : « O saint autel qu'environnent les anges. »

L'air d'*Anacréon*, de Grétry : « Jésus quitte son trône, » cantique à la sainte Vierge.

Plaisir d'amour, de Martini, sur ces paroles imitées de la romance : « O Dieu d'amour, en votre sacrement..... »

Quand le bien-aimé reviendra, dans *Nina*, de Dalayrac, sur ce cantique : « Quelle nouvelle et sainte ardeur..... » Celui-ci est un modèle du genre, c'est véritablement le comble de la témérité.

Trio de la *Norma* : paroles françaises : « Tiens, regarde cet infâme... » Cantique sur le *Culte du sacré cœur*. La situation dramatique que cet air rappelle suffirait pour proscrire à jamais les arrangements de ce genre.

« Je ne suis qu'un vieux bonhomme,
« Ménétrier du hameau,
« Mais pour sage on me renomme
« Et je bois mon vin sans eau. »

Cette chanson de Béranger a rendu populaire un vieux refrain dont les arrangeurs se sont emparés. C'était le cas de s'écrier : *Vade retro, Satanas!* mais non, on a pris l'air et on l'a adapté à ce cantique : « O sacré cœur, cœur adorable... » C'est d'un goût parfait.

La prière de Desdémone, dans *Otello*, a prêté son sensualisme à cette invocation : « O roi de la nature, cœur sacré de mon Dieu. » Les arrangeurs n'y regardent pas de si près.

La romance d'Adalgise, dans la *Norma*, est la même que nous trouvons dans la bouche du poète chrétien : « Pécheurs, entendez-vous la foudre? » Dans l'opéra de Bellini, le pécheur

menacé est Pollion, l'amant parjure. L'analogie est encore d'un atticisme du plus pur.

Tancrède n'effraie pas les arrangeurs. L'un a fait d'un chœur de cet opéra un cantique à la vierge, l'autre un *Kyrie eleyson*. C'est un moyen nouveau de réconcilier les hérétiques avec l'Eglise.

Charmante Gabrielle, attribué à Henri IV, est devenu un cantique à Marie. J'aurais mauvaise grâce à insister sur le rapprochement entre la Mère de Dieu et le roi-galant. Il fallait que la manie des arrangements allât jusqu'à cette hardiesse pour en dégoûter les gens.

La marche funèbre de la *Gazza ladra,* dont certains chanteurs comiques ont fait la parodie, se trouve sur ces paroles : « Viens, pécheur, et vois le martyre, etc. »

Sémiramide de Rossini prête ses accents passionnés à ces stances à Marie : « Divin cœur de Marie. »

Je ne dis rien du *Fil de la Vierge,* de M. Scudo, en compagnie de quelques vers en l'honneur de la sainte Vierge. On pouvait plus mal choisir.

Arrêtons-nous là un instant.

L'avertissement placé en tête de l'un des recueils que nous passons en revue mérite de figurer ici.

Nous verrons si le recueil en question justifie parfaitement les promesses de l'*avertissement :*

« Offrir au public un *Recueil de cantiques,* ce n'est pas seulement à mes yeux présenter une œuvre d'art; mais, à un point de vue plus élevé, c'est encore et surtout fournir aux âmes chrétiennes un moyen facile de sanctification. Qui ne sait, en effet, pour l'avoir éprouvé lui-même, le charme indéfinissable que prête la musique aux enseignements de la religion? Qui ne sait encore que, même pour la piété, l'oreille est le chemin du cœur?

Transportée dans le domaine de l'éducation, la musique sacrée devient un puissant moyen d'action sur l'enfant qu'on élève. Elle sait créer pour lui d'utiles et impérissables souvenirs. Nos jours les plus heureux, et dans ces jours les meilleurs moments ne se résument-ils pas dans quelques paroles vivifiées par un motif mélodieux? alors, toute frémissante d'harmonie, la prière touche, remue le cœur, provoque d'ineffables émotions et fait couler de bien douces larmes. Ces précieux souvenirs, qui rappellent à l'âme son introduction dans un monde nouveau, se trouveront naturellement fixés dans ce livre que nous offrons aux familles et aux maisons chrétiennes. »

« Mais s'il est vrai que ces airs, entendus et cent fois répétés aux heures bénies de l'enfance, doivent se graver dans la mémoire en traits ineffaçables; s'il est vrai que les impressions premières sont les plus vivaces, combien n'importe-t-il pas de n'en laisser que de bonnes dans ces jeunes esprits, et de ne joindre aux saintes paroles que des chants purement écrits et dont le caractère n'offre point avec le texte de choquantes disparates! Telle est la réforme principale et depuis longtemps désirée que nous avons eue en vue en entreprenant cet ouvrage. »

« Notre recueil, composé de deux cent quarante-quatre cantiques, choisis sous le contrôle vigilant de pieux ecclésiastiques, est le fruit d'un travail consciencieux. Si on le compare à ses devanciers, il représente un progrès réel. »

. . . .

« La partie musicale, travail délicat et sérieux, a été confiée à MM. Nicou-Choron, élève et gendre de l'homme célèbre qui a restauré en France le goût de la belle et grande musique religieuse, et à M. Valiquet, formé aussi à la même école. Ces deux compositeurs distingués, qui connaissent à la fois les traditions de l'Église et les plus sublimes inspirations de la musique sacrée dont ils ont été nourris dès l'enfance, ont réuni leurs talents et leurs efforts pour mener à bonne fin cette entreprise difficile. Pour cela ils ont feuilleté les œuvres des plus grands maîtres, examiné avec soin les mélodies heureuses, les chants faciles, consulté les meilleurs recueils de cantiques existants, et du fruit de leurs recherches ils ont formé une collection de plus de deux cents airs, une anthologie de chants religieux, où la variété des accents et de l'expression s'unit à la plus stricte convenance. »

« Une partie des vieux airs connus et consacrés, qui se recommandaient par leur sentiment religieux ou la grâce naïve de l'inspiration, ont été, comme il convenait, conservés par M. Nicou-Choron et son collaborateur. Quant à ceux de ces airs qui n'avaient ni l'un ni l'autre de ces caractères et dont le style contrastait au contraire d'une manière fâcheuse avec le sujet, MM. Nicou-Choron et Valiquet les ont remplacés soit par des airs nouveaux, composés par eux, soit par des mélodies empruntées à des auteurs anciens ou modernes,

parmi lesquels brillent les noms des plus illustres compositeurs de musique sacrée. »

. . . .

« Puisse cet ouvrage contribuer pour sa part à propager le goût de la musique sacrée, etc., etc. »

Dieu me préserve d'assimiler les auteurs honorables des recueils qui nous occupent aujourd'hui à ces arrangeurs éhontés qui font *sciemment* une œuvre scandaleuse.

Je vois une déplorable erreur dans les arrangements précités comme dans ceux qui vont suivre, et l'*avertissement* qu'on vient de lire prouve assez que des hommes de bien et des artistes de talent peuvent compromettre une belle cause sans avoir conscience de ce qu'ils font.

J'aurai le courage de citer encore certain air de *Sémiramide*, dont on a fait un *O Salutaris;* un chœur d'*Iphigénie*, de Gluck, qui est devenu un *Ave verum;* un duo plus qu'italien, de Rossini, qu'on nous force d'accepter pour un *Adoro te supplex;* un chœur du *Crociato*, de Meyerbeer, qui a bien de la peine à prendre la tournure d'un *Kyrie eleyson*, etc., etc. (1).

Que dirai-je de cette chanson du xve siècle : *Mes yeux m'ont soumis un amant*, dont un arrangeur à fait un *cantique à l'enfant Jésus?*

Et ceux-ci :

O Richard, ô mon roi, de *Richard Cœur-de-Lion*. *Le biau Nicolas*, dont on a fait un *Magnificat*. *Fleuve du Tage* avec ces paroles : « Tendre Marie, etc.; un chœur de la *Flûte enchantée : O cara armonia*, transformé en *Adoremus*; le *Ranz des vaches*, devenu un *Tantum ergo*.

L'air d'*Angèle* dans le *Domino noir*, d'Auber, que l'on peut voir sur ces paroles : « Heureux qui ne respire que pour suivre ta loi. » Les paroles du cantique sont imitées parfaitement des vers de Scribe !

L'air de la reine Hortense sur ces paroles : « Quand vous contemplerais-je? etc., etc. »(2).

Je passe sous silence nombre d'airs connus, comme le *chant des Girondins*, des airs de vaudeville ou d'opéra que l'arrangeur a quelque peu défigurés en y changeant quelques notes. Je pourrais citer encore tels cantiques faits de pièces et de morceaux pour donner le change aux connaisseurs. Le commencement de l'air est pris à un couplet gaillard, le milieu à Rossini et la fin n'importe à qui.

Ne semble-t-il pas qu'on veuille préparer les jeunes gens à débuter à l'Opéra-Comique, en leur en apprenant le répertoire. Si on laisse faire les arrangeurs, les directeurs finiront par aller recruter leur personnel dans les catéchismes de persévérance.

En vérité, on se demande quel nom donner à cette besogne. Ce n'est pas de l'art à coup sûr et c'est moins qu'un métier.

N'y a-t-il donc plus en France de compositeurs de musique religieuse? Est-ce qu'un ordre de l'autorité ecclésiastique ne pourrait pas imposer une édition de chants religieux, à laquelle auraient travaillé des musiciens spéciaux? Ce serait, ce me semble, une belle occasion de faire appel à nos compositeurs et de s'assurer du génie actuel de la nation en fait de musique sacrée. Quelle que soit la valeur d'un pareil recueil, il n'aurait pas du moins l'inconvénient d'introduire dans l'église le scandale qui afflige à la fois les hommes de goût et les catholiques sincères.

N'est-ce pas bien édifiant, pour des jeunes gens et des jeunes filles, appelés à vivre dans le monde, à fréquenter forcément les salons, les concerts et les théâtres même, de retrouver avec des paroles que la religion condamne les airs que la religion a gravés dans leur mémoire étant enfants? D'ailleurs est-il bien nécessaire d'insister sur l'inconvenance et le sacrilége de cette musique de contrebande? Est-ce que le monde n'en est pas indigné? Est-ce qu'on ne dit pas tout haut et plus crûment que je ne l'ai fait, qu'il y a là une impiété et un outrage à la ferveur des âmes.

Nous aimons la musique à l'église, et la *Revue de musique sacrée* saisit toutes les occasions de le dire ; mais cette musique qui a notre affection, c'est le grand et immortel produit du génie, c'est l'œuvre des maîtres religieux ou, moins que cela, les compositions plus modestes des auteurs qui ont su garder le respect dû au temple et à l'art qu'ils y introduisent.

Quant à ces arrangements indignes que je viens de signaler, c'est au moins une aberration déplorable, mais nous les repousserons toujours, au risque de ruiner ceux qui peuvent en faire un joli commerce avec ou sans approbation.

Louis ROGER.

(1) Voir la LYRE SACRÉE, dédiée *au clergé de France*, par Aulagnier.

(2) Voir MANUEL COMPLET DE CHANTS RELIGIEUX, par le P. J. M. Garin, mariste. 1863, Lyon.

ESSAIS
SUR L'ORIGINE
DES SÉQUENCES OU PROSES

CHAPITRE II (*suite*) (1).

La prose de Pâques, VICTIMÆ PASCHALI LAUDES.

Rambach porte l'origine de cette prose dans le XIe siècle (tome I, p. 248), mais il ne donne point le nom de son auteur.

Gavantus assure de même, *Comment. in Rubr. Missal.* Part. IV. *Tit.* XI, *n*° 3. *Sequentia paschalis auctorem habet hactenus ignotum.*

L'abbé Picard dit : Cette prose remonte à une haute antiquité, et tout porte à croire qu'elle date du commencement même de la liturgie romaine.

La Maîtrise, journal de musique religieuse, a publié, dans les numéros des 15 mai et 15 juin 1858, un article remarquable écrit par le R. P. Schubiger, maître de chapelle de l'abbaye d'Einsidlen (Suisse), au sujet de la prose : *Victimæ paschali laudes.* En voici la substance. Le R. P. Gall Morel, bibliothécaire à la même abbaye, a découvert plusieurs manuscrits précieux, entre autres la prose de Pâques. L'écriture paraît dater de la fin du XIe siècle ou au plus tard du commencement du XIIe. La notation est en anciens neumes, et consiste en une ligne rouge de *fa*, et trois autres lignes sèches tracées dans le parchemin. La pièce porte la signature de *Wipo*, abbé qui florissait de 1024 à 1050.

Quant à sa mélodie, on peut avec raison la ranger parmi les chants classiques de l'Eglise; elle a une modulation douce, pénétrante et majestueuse, chose qui se sent plus facilement qu'elle ne s'exprime. Le vers *Credendum est magis soli Mariæ veraci* se trouve dans les missels des diocèses de Trèves, Cologne et de Munster, mais il ne se trouve pas dans les missels romains.

Clictovaeus, dans son *Elucidatorium*, publié à Paris en 1516, cite ce même vers.

CHAPITRE III.

La prose de la Pentecôte, VENI SANCTE SPIRITUS.

Cette prose est attribuée, d'après le témoignage de Trithemius, *De scriptor. ecclesiasticis*, page 260, Ed. Francof., MDCI, à Robert (chez Trithemius Rupertus), roi de France, fils de Hugues-Capet, à qui il succéda l'an 997 (✝ A, 1031). Ce roi aimait passionnément le chant d'Eglise, comme le raconte Rambach (Anthologie des chants chrétiens, tome I, p. 226-27), et l'enrichit de beaucoup de proses, antiennes et répons, dont il avait lui-même composé les paroles et la musique; ils sont tous indiqués par les auteurs de l'histoire de la littérature de France, tome VII, page 327.

Trithemius cite les suivants :

De S. Spiritu.	Veni S. Spiritus.
Resp. de S. Petro.	Cornelius Centurio.
De nativ. Domini.	Judæ et Jerusalem.
Et illud alleluia.	Eripe me de inimicis.

Cependant il y a plusieurs auteurs contemporains qui attribuent cette prose à Hermanus Contractus (✝ 1054 ou 1066); quelques-uns l'attribuent au pape Innocent III (✝ 1216). D'après le témoignage de Durand, évêque de Mende (Rational, off. diurn., lib. IV, cap. XXII), elle provient évidemment du roi Robert, et appartient aux chants d'église les plus aimés. D'après le témoignage de Rambach, elle fut chantée par les protestants, bien longtemps encore après la réformation, pendant leur office de la Pentecôte.

Un livre de chœur, écrit à la main et remontant au moins à quatre siècles, lequel se trouve à la cathédrale de Trèves, donne cette prose, texte et musique, exactement comme elle se trouve dans le Graduel romain, édition Repos, 1859. A côté, se trouve l'explication suivante : *Est hæc oratio ad Spiritum sanctum, ut Ecclesiam sua præsentia et donis exornet, regat, juvet, consoletur et defendat, quæ ejus officia variis appellationibus describuntur.* EMITTE CŒLITUS, *accende in mentem veram lucem ut Deum vere agnoscamus in Filio.* VENI PATER *Appellationes quæ naturam et officia Spiritus Sancti describunt.* CONSOLATOR OPTIME. *Rege contritos corde et pavidas conscientias.* IN LABORE. *Officia Spiritus Sancti ex antithesi.* SINE TUO NUMINE (1). *Corruptio humana naturæ quæ caret vera notitia Dei, et plena est vitiis sine Spiritu Sancto. LAVA QUOD EST SORDIDUM. RIGA QUOD EST ARIDUM, SANA QUOD EST SAUCIUM. Petitio, ut Spiritus Sanctus vitiosos affectus tollat, et accendat novos congruentes cum lege Dei.* FLECTE QUOD EST RIGIDUM, FOVE QUOD EST FRIGIDUM, REGE QUOD EST DEVIUM. *Opponuntur autem per antithesin operationes Spiritus Sancti, et vitiosi motus in homine nondum renato per Spiritum Sanctum.* DA TUIS FIDELIBUS. *Petit incrementum virtutis omnis generis, per septenarium intellige septem virtutes theologicas,*

(1) Voir le n° 1, 4e année.

(1) Dans quelques anciens manuscrits, on trouve *lumine* et non *numine*.

ut vocant. DA VIRTUTIS. Petit donum perseverantiæ in confessione, et hæreditatem vitæ æternæ. » Cette prose s'adresse à l'Esprit-Saint, pour que de sa présence et de ses dons, « il orne, gouverne, console et défende l'Eglise. « *Emitte cœlitus*, c'est-à-dire, allume dans nos « âmes la vraie lumière, afin que nous con- « naissions Dieu dans son fils. *Veni Pater*, « cette appellation rappelle la nature et les « opérations de l'Esprit-Saint. *Consolator op-* « *time*, gouverne nos cœurs contrits et nos « consciences troublées. *Sine tuo numine*, rap- « pelle la corruption de la nature humaine, « qui manque de la vraie connaissance de « Dieu et abonde en vices sans les grâces du « Saint-Esprit. *Lava quod est sordidum, flecte* « *quod est rigidum, fove quod est frigidum, re-* « *ge quod est devium*, demande que l'Esprit- « Saint nous enlève nos mauvaises passions, « et en allume en nous de nouvelles, concor- « dantes avec la loi divine, fléchis tout ce qui « a de la roideur, échauffe tout ce qui est gla- « cé, redresse tout ce qui est dévié. On oppose « entre eux par antithèse les opérations de « l'Esprit-Saint, et les mouvements vicieux de « l'homme qui n'a pu encore renaître par le « Saint-Esprit. *Da tuis fidelibus*, demande le « progrès dans la voie de toutes les vertus, par « le septenarium comprenant les sept vertus « divines (théologiques, comme on les ap- « pelle). *Da virtutis*, réclame le don de persé- « vérance dans la confession et l'hérédité de la « vie éternelle. »

CHAPITRE IV.

La prose de la Fête de Dieu, LAUDA SION SALVATOREM.

Ce chant, qui se distingue par sa beauté et sa grandeur, est un chant d'église vraiment lyrique, très-mémorable pour le catholicisme sous le rapport dogmatique, historique et polémique; mais l'objet de ce mémoire nous empêche d'expliquer cela plus longuement. La mélodie de cette prose a quelque chose de sérieux, de grandiose et en même temps d'énergique et de tendre.

Les notes sont si bien assorties aux paroles, que tout homme ayant un peu de goût pour le chant d'église, se sent ému et pénétré de sentiment religieux en les entendant. Lucas Lossius lui-même, tout en rejetant son texte d'après les principes du protestantisme (le dogme de l'Eglise catholique sur la transsubstantiation), a admis l'esthétique de cette mélodie et l'a fait imprimer dans sa psalmodie, page 297, avec la remarque suivante : *Adscripsimus autem propter musicæ suavitatem.* Comme il est certain que saint Thomas d'Aquin, qu'on appelait aussi *doctor angelicus* (né dans l'année 1224), a composé sur l'ordre du pape Urbain IV, dans l'année 1264, la liturgie de la fête de Dieu nouvellement instituée, nous pouvons prétendre avec raison, comme on l'a fait depuis des siècles, qu'il est aussi l'auteur des chants usités à cette fête. Voyez *Opuscule* LVII, *de saint Thomas. Edit. Antverpia*, 1612, *p.* 40, où il est dit : *Urbanus Papa IV. Pontificatu suscepto instituit solemnitatem corporis Christi..... ejusque officium ex veteris testamenti figuris per divum Thomam Aquinatem, censuit esse fiendum.*

« Le pape Urbain IV, sous son pontificat, « institua la fête du corps de Jésus-Christ et « décida que l'office en serait tiré, d'après « saint Thomas d'Aquin, des figures de l'An- « cien Testament. »

D'autres, tels que Wading (1), *Script. ord. min.* n° 61, ont attribué le *Lauda Sion* à Bonaventure de l'ordre de Saint-François d'Assise; cela paraît cependant être dit sans raisons suffisantes, car la généralité des auteurs l'attribuent à saint Thomas d'Aquin. M. de Coussemaker, dans son *Harmonie du moyen âge*, dit : « que le célèbre docteur de l'Eglise est « seulement l'auteur du texte du *Lauda Sion*, » et que la mélodie était déjà connue antérieurement. Il appuie son assertion sur un manuscrit de la bibliothèque de Douai, sous le n° 124. Ce manuscrit est une prose à la Vierge commençant par ces mots : «*Verbum bonum et suave*, » qu'il donne en fac-simile à la troisième partie de son ouvrage. Ce morceau, écrit en neumes sur quatre lignes, est du commencement du XIIe siècle, et la mélodie des deux premières strophes de cette prose est la même que la mélodie sur laquelle se chante la première strophe du *Lauda Sion*.

Si donc il y a incertitude parmi les auteurs les plus érudits quant à attribuer à saint Thomas d'Aquin la composition musicale du *Lauda Sion*, on peut au moins affirmer avec certitude que tout l'office de la fête de Dieu, et principalement la prose est un chef-d'œuvre de musique classique d'église. La mélodie se meut dans l'*Ambitus* du septième et du huitième mode, c'est-à-dire qu'elle est du genre mixolydien mêlé de l'hypomixolydien.

(1) Né à Waterford en Irlande, le 16 octobre 1588, se fit franciscain et mourut à Rome, le 18 novembre 1659. Ses œuvres ont pour titre : *Bibliothe. Ord. min.* et *Annales minorum.*

L'un des passages les mieux réussis est celui-ci :

Mors est malis, vita bonis est.

Avec quelle force ces quatre simples notes *sol, ré, ré, ut* disent l'anathème des méchants, et avec quelle douceur les suivantes promettent aux âmes pieuses les jouissances du ciel *ré, fa, mi, ré, ut, re,* et comme la phrase finale *ré, mi, ut, la, ut, ré, ut, si,* par son habile modulation et son retour à la tonique, dépeint bien ces deux idées contraires, et les affirme comme si elles étaient dites par la vérité éternelle dans les notes finales si sérieuses : *Quam sit dispar exitus.*

Il est encore à remarquer que la partie dogmatique de ce chant d'église est composé dans l'*Ambitus* du septième mode authentique, et la partie historique et ascétique *in octavo tono plagali.* Probablement que le compositeur, connaissant tout l'effet du septième mode, voulut exprimer le dogme de notre religion *in tono sublimi, et majestate pleno,* qui sont les attributs du septième mode; et par contre il réservait le huitième mode, qui a les attributs *narrativus* et *universalis* pour la partie historique et ascétique de ce chant d'église. Le choix et la liaison des modes, ainsi que l'arrangement du texte dans les deux, sont parfaitement réussis. Nous regardons comme superflu de mentionner l'*Ecce panis* et les deux strophes de la fin, qui justifient assez de leur valeur comme vrais chants d'église. GEORGES SCHMITT.

(*La suite prochainement.*)

DE LA RESTAURATION
DU PLAIN-CHANT
ET DE LA SUPPRESSION DE LA MUSIQUE DANS LES ÉGLISES.

Depuis longtemps une réforme était généralement appelée dans l'exécution du plain-chant. Beaucoup d'artistes voyant la manière déplorable dont on l'exécutait, se mirent en tête de la faire arriver. Des protestations s'élevèrent de tous côtés. Les unes contre ces notes que l'on appelait sensibles; les autres, contre l'accompagnement trop moderne et peu en rapport avec l'ancienne tonalité. Quelques-uns dirent même que le chant de saint Grégoire ayant dû être défiguré, il fallait remonter à sa source et tâcher d'obtenir le vrai. Nous étions de ceux-là et nous appelâmes cette réforme de tous nos vœux. Nous pensions avec nos collègues que la musique religieuse devait être spécialement composée pour son but sacré, qui est la prière. Nous fûmes des premiers à condamner, à proscrire ces airs d'opéra, de romances, sous lesquels on mettait des paroles religieuses. Evidemment il fallait une réforme. Mais jamais, au grand jamais, nous n'aurions pensé qu'on la voulût aussi radicale. Jamais nous n'aurions cru que l'on osât contester aux artistes le droit de mettre au service de la prière les ressources de la science moderne; que cette science, inspirée par Dieu lui-même, dût être proscrite comme un objet de damnation. Eh quoi! vous acceptez la peinture, la sculpture, la littérature modernes, et vous voulez proscrire la musique? Vous dites qu'elle n'atteint pas le but, qu'elle détourne de la prière, et qu'elle empêche les fidèles de *fredonner* (*sic*). Mais lorsque le prêtre monte en chaire et qu'il prêche sur les vérités de la religion, est-ce que les fidèles ont besoin de répéter de la voix les paroles qu'ils entendent? N'est-ce pas avec leur chœur qu'ils doivent suivre? Combien de fois n'avons-nous pas entendu (surtout pendant le carême) des méditations faites à demi-voix par un prêtre et écoutées religieusement par les fidèles? Et vous croyez qu'un motet, d'une belle harmonie, chanté par une ou plusieurs voix, ne pourra pas être suivi avec le cœur, sans qu'il soit nécessaire de *fredonner*? Nous ne parlerons pas ici de la voix que possèdent généralement les fidèles. Une belle voix n'est pas absolument nécessaire pour chanter les louanges du Seigneur : cependant des voix fausses, discordantes, comme il nous arrive journellement d'en entendre, sont-elles bien faites pour porter à la prière et au recueillement?

Vous dites que l'Église a créé une langue musicale immobile comme le latin qui lui sert de base. Immobile, dites-vous? mais combien de réformes n'a-t-elle pas déjà subies, cette langue musicale, perdue, quoi qu'on en dise, au moins comme interprétation. Et de plus, êtes-vous bien sûr de nous rendre le vrai chant de saint Grégoire? Vous oubliez que la musique est un art et que l'art n'est point immobile. Croit-on bien faire en assimilant à la religion des choses accessoires que l'on veut faire immobiles comme elle? Elle seule est immuable; tout le reste change. N'a-t-on pas changé les cérémonies? les ornements? les paroles liturgiques? Le latin, lui-même, est-il toujours la langue populaire?

Monsieur d'Ortigue, dans un article intitulé: « *De quelques ordonnances du siége épiscopal de*

« *Paris sur le chant religieux,* » vient d'écrire : « qu'on l'a accusé de vouloir bannir du sanc- « tuaire toute autre musique que le plain- « chant, » et pour se disculper, il ajoute : que « ceux qui parlent ainsi seraient peut-être « embarrassés de citer une seule parole émanée « de lui sur laquelle on puisse fonder un re- « proche semblable. » Mais en plein Congrès, M. d'Ortigue a déclaré que l'on ne devait exécuter des messes en musique qu'aux *baptêmes* (*sic*), aux *mariages* et aux *enterrements.* Il ajoute qu'il a publié dans la *Maîtrise* « *tantôt* « *quatre, tantôt six, et tantôt huit morceaux* « *de musique pour chant et pour orgue ;* qu'ap- « paremment ces morceaux sont destinés à « être exécutés dans les temples. » A ceci, nous pourrions répondre que c'est un peu l'affaire de l'éditeur, et que si M. d'Ortigue en était seul chargé, il n'en donnerait pas, lui qui n'admet que Palestrina, et devant qui Mozart même ne trouve grâce que pour son AVE VERUM et pour « QUELQUES PARTIES DE SON REQUIEM. » Quant aux autres compositeurs, on peut voir dans son article de quelle façon il les traite : pas un n'est admissible. Il accole en manière d'injure Marcello à Auber, Martini à Donizetti, Palestrina à Adolphe Adam, qu'il appelle *musicien populacier* (1).

Il leur manque à tous ce sentiment religieux, ce sentiment des convenances, que possèdent à un si haut degré certains critiques. A les entendre, aucun organiste, aucun maître de chapelle, n'est digne de sa mission, aucun n'a de talent, aucun ne devrait composer. Et voyez un peu ce contre-sens triste et peu charitable : si la critique est douce, bienveillante, ce sera, vous devez le supposer, pour cet artiste qui aura mis quinze ou vingt ans à devenir un organiste, un compositeur de musique religieuse; lequel gagnera juste assez pour mourir de faim; lesquelles compositions religieuses lui rapporteront, quoi? rien !!! rien que la difficulté de trouver un éditeur charitable qui veuille bien accepter son travail, sa propriété, son cœur. Vous croyez, n'est-ce pas, que ce sera pour cet artiste que la critique sera indulgente? Eh bien, non ! mille fois non. Sur celui-là tomberont les épithètes mal sonnantes. Eût-il fait ce beau chant de *Noel! Noel!* la critique l'appellera indigne ! incapable ! *populacier!* Il serait temps, je crois, de mettre un terme à la souffrance de ce pauvre supplicié, qu'on appelle artiste, et que quelques cœurs bien nés prissent un peu sa défense. Levez-vous, vous qui avez une âme chrétienne, et ne souffrez plus qu'au nom de ce Dieu juste et bon, on torture, on vilipende celui qui vous donne tout, son cœur, son âme, son talent; toutes choses qui viennent d'en haut, que Dieu protége et que tous doivent respecter.

(1) Nous aurions beaucoup à dire sur cet indécent adjectif, mais nous respectons trop celui qui fut notre maître pour chercher à le disculper, ne pouvant croire que ce mot puisse en rien ternir une réputation que tous les musiciens se plaisent à reconnaître; nous aimons mieux laisser M. d'Ortigue seul... avec son vilain mot.

Que ceux, dit M. d'Ortigue, « qui se récrient « sur notre rigorisme veuillent bien lire les « pièces suivantes, ils nous diront ensuite si « c'est réellement par exagération que nous « avons péché. » Nous avons lu ces fameuses pièces, surtout celle de monseigneur de Belloy, et nous avons trouvé : « Une défense 1° d'exi- « ger jamais aucune rétribution pour l'entrée « des églises; 2° d'insérer dans les annonces « de fêtes et cérémonies ecclésiastiques, soit « qu'on les fasse par affiche ou autrement, les « noms ni le nombre des musiciens qui doi- « vent y chanter ou y jouer de quelque ins- « trument. »

Nous ne voyons là qu'une simple mesure de convenance, mais rien contre la musique religieuse. Il ajoute qu'évidemment ces ordonnances ne sont point tombées en désuétude, mais il se garde bien de dire que, d'après le droit ecclésiastique, une ordonnance qui n'est pas faite en synode tombe de droit en désuétude à la mort de son auteur (1).

M. d'Ortigue se plaît à rappeler ce mot d'un maître de chapelle : « L'église la mieux balayée est celle où l'on n'entend pas une note de plain-chant. »

M. d'Ortigue rajeunit là un mot déjà cité par M. l'abbé Arnaud qui le tenait d'un maître de chapelle, qui le tenait lui-même d'un troisième qui en serait l'auteur. Nous sommes autorisé à repousser la forme brutale de ce mot, eût-il dû être inspiré par le plain-chant de M. d'Ortigue.

Parlerons-nous de cette étrange assertion du même écrivain : « Citez-moi, dit-il, je ne dirai « pas un jour de fête, mais un simple diman-

(1) Benoît XIV, parlant du pouvoir législatif des évêques, les engage l. V, ch. IV, à l'exercer dans le synode parce que les règles établies en synode deviennent lois, sont perpétuelles sans contestation aucune, et subsistent tant qu'elles n'ont pas été révoquées; tandis que, établies hors du synode, elles ne sont plus regardées par tous comme perpétuelles, de l'avis du plus grand nombre des théologiens (plerisque) parmi lesquels *Gavantus et Rancaglia,* qui soutiennent que, l'évêque décédé, ses ordonnances cessent à l'instant même : quelques autres (aliis) avec Copeavil, prétendent qu'elles durent jusqu'à révocation du successeur.

« che de la Pentecôte, voire de l'Avent et du « Carême, où vous puissiez entendre chanter « simplement, mélodieusement, dévotieuse- « ment une messe en plain-chant. »

Nous nous permettrons de lui dire que nous ne connaissons pas une seule église où, ces jours-là, la grand'messe soit chantée autrement qu'en plain-chant et rien qu'en plain-chant.

Il serait bon, ce nous semble, qu'on exprimât ses opinions un peu plus clairement. Il est évident que la suppression de la musique est le fond de la pensée de M. d'Ortigue. La preuve, c'est qu'il ouvre les colonnes de son journal à des écrivains qu'il patronne, recommande et approuve, qui le disent formellement. Nous aimons bien mieux la franchise de son collaborateur, M. L. Morel de Voleine, orsqu'il dit : « Le moment est venu de par- « ler sans ambages : l'église n'est point une « salle de concert et les fidèles ne s'y assem- « blent pas dans le but de se récréer ou de ju- « ger le talent des virtuoses, mais pour assis- « ter aux offices, pour entendre et suivre la « messe et les cérémonies en esprit et en corps. « Or, si nous faisons la part des exceptions « assez rares, *il faut convenir qu'il n'y a au-* « *cune nécessité de faire intervenir la musique* « *pendant les offices : le plain-chant suffit am-* « *plement à toutes les exigences du culte et de la* « *prière.* » Et plus loin : « La règle me semble « donc ne pouvoir être douteuse : *en principe* « *et pour tous les offices obligatoires, il n'y a* « *d'admissible que le plain-chant.* » Nous n'ajouterons rien, et pour conclure nous répéterons ce que nous avons déjà dit :

Il faut une musique qui prie, une musique intelligible à tous. Mais loin de repousser la science moderne, nous croyons qu'il est du devoir de tous de la faire concourir à la glorification de Dieu ; que, puisqu'elle émane de lui, elle y doit retourner et lui offrir ses plus belles inspirations.

Nous n'aurions pas écrit ce que l'on vient de lire, si M. d'Ortigue, dans l'article cité plus haut, n'avait jeté une espèce d'anathème sur la musique religieuse, et poussé un hélas lamentable à propos, — nous le supposons du moins,— de la magnifique allocution adressée par Monseigneur Plantier, évêque de Nîmes, aux élèves de sa maîtrise (1). Nos lecteurs ont pu apprécier comme nous tout ce qu'elle renferme de touchant, de bon, de juste et de vrai. Elle doit, ce nous semble, résumer la pensée de tout le clergé et des hommes éclairés qui veulent une réforme bien entendue. Nous ne pouvons être qu'un faible écho d'une si belle page, mais nous engageons M. d'Ortigue à la soumettre au jugement de ses lecteurs, à la relire et à la méditer lui-même.

ADRIEN GROS.

Maître de chapelle de St-Germain des Prés.

(1) Voir la *Revue de musique sacrée*, n° 6 de 1861.

CHRONIQUE MUSICALE

Fête de sainte Cécile à Paris et dans les départements.

Le 21 novembre, l'association des artistes musiciens a fait exécuter, dans l'église Saint-Eustache, la deuxième messe de Charles-Marie de Weber. Cette solennité avait lieu à l'occasion de la fête de sainte Cécile, patronne des musiciens.

La seule annonce de cette œuvre a rempli notre cœur d'une ardente impatience. Il y avait près de vingt-cinq ans que nous n'avions entendu cette composition remarquable, et nous nous réjouissions à l'avance des douces émotions qu'elle nous promettait.

Il n'était resté dans notre mémoire qu'un vague souvenir de la messe en *mi bémol*. Nous nous rendîmes à Saint-Eustache, où l'orchestre et les chœurs, au nombre de quatre cents exécutants, s'apprêtaient à lancer vers le ciel les accents du maître immortel dont la vie fut trop tôt brisée.

Le *Kyrie*, en mi bémol, courte prière pleine d'onction, peut être regardé comme une introduction conduisant, en passant par le *Gloria in excelsis* qui est un peu plus développé et qui se termine par une fugue splendide, au morceau capital de la messe : le *Credo !*

Ce *Credo*, que l'on a trouvé trop court, débute par une phrase à l'unisson de trois notes seulement, en forme de *Canto plano*, et qui est la plus grandiose affirmation de la foi que l'on ait entendue jusque-là. Il se développe ensuite sur un sujet fugué d'une extrême douceur et d'une mélodie pleine de charme. L'*Et incarnatus est*, pour quatre voix en solo, est également traité en sujet de fugue ou imitation, et orchestré de la façon la plus originale. Le soprano est soutenu par les flûtes, et l'alto par les clarinettes; le ténor et la basse par les bassons, cors et violoncelles. Avant de commencer la phrase *Et in Spiritum Sanctum*, le motif du début *in canto plano* revient pour la cinquième fois, mais soutenu cette fois par l'harmonie de tout l'orchestre sur un accord de septième diminué, suivi d'un accord de sixte de sensible avec la quarte augmentée tombant finalement sur l'accord de septième dominante, d'un effet saisissant.

Le *Credo* se termine par la même phrase. Toutes les voix s'arrêtent sur la dominante et jetant ainsi pour la sixième fois cette affirmation : *Credo !* vers les régions célestes. C'est beau, grandiose, incomparable!...

Le *Sanctus* débute par des accords précédés de deux coups de tymbales, accompagnés par deux notes *pizzicato* des contrebasses. L'intonation de ces accords est d'une difficulté extrême, l'effet en est très-original, et c'est sur le *Pleni sunt cœli* que Weber a écrit pour les voix la plus belle des fugues que nous connaissions. Le sujet de cette fugue est d'une clarté admirable ; il se développe dans les quatre parties avec une rare aisance ; le contre-sujet exécuté par les contrebasses est d'un effet terrible, tout se démène, voix et instruments, s'entrelace, se croise, s'approche, s'éloigne; mais jamais ne se heurte, ne se confond, ne s'embrouille. Admirable morceau où tout est clarté. Enfin les sopranos poussent le motif jusqu'au *la aigu*, terminant par une *strette* de quelques mesures du plus saisissant effet.

Le *Benedictus* en sol majeur est une de ces perles échappées de l'écrin du grand et inspiré maître. Bien qu'on veuille dire qu'il y a dans la facture de ce morceau une certaine ressemblance, ou mieux une certaine ressouvenance avec l'air d'Agathe, du *Freichütz*, nous affirmons que le vrai sentiment de ce chant du *Benedictus* est aussi éloigné de l'air d'Agathe que l'Eglise l'est du théâtre.

L'*Agnus Dei*, solo de basse en ut mineur, est peut-

être pour beaucoup de personnes d'une couleur un peu sombre; mais il convient parfaitement à ces paroles si graves et si sérieuses, qui disent bien que l'homme n'a plus rien à espérer que le pardon qu'il demande. Par une modulation inattendue, Weber ramène le chœur en *mi bémol* pour lui faire demander la paix avec des accents pleins de piété, d'espérance et d'amour.

Telle nous a paru cette œuvre, magnifique sous tous les rapports. Les voix y sont ordonnées, groupées et conduites avec une habileté merveilleuse, et produisent dans les accords de septième dominante cet effet dont Weber seul avait le secret.

L'orchestre est ce qu'il doit être, la partie accompagnante, soutenant les voix de son énergie, et ayant ce timbre si harmonieux, ces effets si variés qui abondent dans les partitions de l'auteur de tant de chefs-d'œuvre.

Cette messe, l'une des œuvres de la jeunesse de Charles-Marie de Weber, est écrite dans le style romantique. Elle a cette douceur, ce naturel, ce laisser-aller, ce savoir-faire qui sont le propre de Weber. On y sent respirer cette grande individualité qui avait pour devise: « *Wie got will,* » *comme Dieu le veut.*

Notre tâche devient maintenant plus ingrate. La critique est aisée, dit-on; soit, mais elle est parfois nécessaire.

L'exécution a été ce qu'elle pouvait être avec une seule répétition générale.

Tout en reconnaissant les difficultés qui surgissent à chaque pas quand on veut organiser une pareille fête, nous sommes forcé de dire tous nos regrets en écoutant l'œuvre de Weber. Loin de nous la pensée d'accuser l'Association des artistes musiciens; elle fait ce qu'elle peut, nous en sommes convaincu, et ce n'est pas sa faute si elle ne fait pas davantage. Mais, en faisant la part de ses embarras, en tenant compte de ses intentions charitables et du désir qu'elle a de faire ce jour-là une manifestation artistique, ne peut-on pas faire appel pour l'avenir, non pas au dévouement de l'Association, mais à celui des artistes qui doivent lui venir en aide? Paris est peuplé de talents. Les sommités principalement rétribuées sont nombreuses. En touchant du bout de sa baguette un pavé de ce beau Paris, la fée antique en ferait sortir une armée d'élite de chanteurs et de virtuoses. Il y a des voix et des talents derrière chaque pierre de la ville unique, comme dans ces palais enchantés dont nos mères nous disaient les merveilles.

En s'y prenant bien, ne pourrait-on pas les réunir, les amener, comme de simples mortels, à répéter quelquefois, à faire leur partie, fût-elle très-modeste, pour la gloire de l'art, pour le mieux des intérêts du pauvre? Il n'est pas possible que des artistes qui ont d'autant plus d'obligations que leur sort est plus favorisé se refusent à venir en aide à l'infortune en glorifiant en même temps l'œuvre d'un maître comme Charles Weber. L'égoïsme des âmes et l'abaissement des caractères ne peuvent pas avoir pénétré dans une classe où la générosité est héréditaire. Les artistes sont aujourd'hui ce qu'ils étaient dans les temps chevaleresques. Ils ont gardé les grandes vertus de leurs pères. Et, disons-le bien haut, en dépit des tendances d'une société marchande et industrielle, ils pratiquent encore le désintéressement, et abandonnent à Dieu le soin de leurs lendemains.

Seulement, dirons-nous, il faut peut-être certaines formes pour se les attirer. En cherchant bien, on trouverait le moyen de les grouper dans un même enthousiasme, de les faire marcher fraternellement dans une route dont la religion, l'art et la charité seraient le but. Quels obstacles pourraient s'y opposer? Ne sont-ils pas tous libres, maîtres de leur temps et de leurs talents? Ah! nous entendons certaine objection: et les directeurs de théâtres? Ceci n'est pas sérieux. Quel directeur serait assez dépravé pour empêcher un de ses pensionnaires de prendre part à une œuvre de bienfaisance? Cela s'est vu, dira-t-on. C'est possible; mais nous répondrons que cela ne se verra plus quand on le voudra. Un directeur ne reçoit pas une subvention pour paralyser les forces artistiques d'une nation. Fort-l'Évêque n'existe plus d'ailleurs, et le despotisme au petit pied d'un impresario ne peut rien contre le génie bienveillant et secourable de la France, dont les artistes n'ont pas reçu la moindre part.

Nous nous tairons donc sur les imperfections qui ont signalé l'exécution de la messe de Weber. Mais nous ferons des vœux pour que les intérêts de l'Association ne fassent qu'un désormais avec ceux de l'art divin dont sainte Cécile est la patronne. Il ne faut jamais oublier que Paris est la capitale du monde entier, et que c'est le seul coin de la terre où la médiocrité n'ait pas le droit de s'épanouir.

En province, on fait quelques tentatives pour que la Sainte-Cécile soit fêtée; mais il faut bien reconnaître que tout ce qu'on fait est bien peu relativement à ce grand jour.

Quand un navire sent le vent du cap gonfler ses voiles et le flot battre sa carène, une voix qui connaît les dangers crie à tout l'équipage: « Sur le pont, sur le pont! » En un instant, tout ce qui a un cœur et un bras est à la manœuvre. Cette union, c'est le salut! Or donc, notre art, fragile esquif lancé sur un monde matériel, est menacé par le matérialisme. Nous sommes à Paris trois mille artistes, trois mille rameurs: sur le pont, sur le pont! Vous êtes cent à Toulouse: sur le pont! Cent à Rouen: sur le pont! Et vous, Lyonnais, Marseillais, Lillois, gens du nord, du midi, des bords du Rhin et de l'Océan: sur le pont, sur le pont!...

— Hélas! en est-il bien ainsi? Les nouvelles qui nous arrivent des départements ne font guère qu'attester l'apathie des localités. A Rouen, la patrie de Boïeldieu, à Toulouse, où le souvenir de Clémence Isaure fleurit encore comme une pâquerette virginale, qu'a-t-on fait le jour de la Sainte-Cécile? A-t-on vu tout ce qu'il y a d'artistes dans la cité réunis dans le temple, faisant vibrer les harpes, sonner les cors et les clairons? En vérité, non. De tous les côtés, nous ne voyons que des manifestations partielles, fort honorables sans doute, mais insuffisantes pour caractériser un grand mouvement artistique.

— Amiens est une des villes qui se sont particulièrement distinguées. Le dimanche, 23 novembre, la société philharmonique a exécuté à la cathédrale la messe du sacre de Cherubini. L'orchestre s'est fort bien acquitté de sa tâche. Les parties ont été chantées par les élèves de l'école normale, dont la plupart ont des voix puissantes (ténors et basses). Quelques amateurs ont reproché aux enfants qui faisaient les dessus et hautes-contre une tendance trop sensible à baisser. C'est un malheur, sans doute, que la justesse ne règne pas dans un morceau depuis la première note jusqu'à la dernière; c'en est un autre encore que les diverses attaques ne soient pas faites franchement et simultanément; mais il faut tenir compte de la difficulté d'exécution que présente l'œuvre savante de Cherubini, qui demanderait des chanteurs exercés depuis longtemps. C'est une occasion de regretter une fois de plus la disparition des maîtrises.

La musique de la garde nationale et du 57e de ligne ont rempli les intervalles laissés libres entre les chants liturgiques. Le chef de musique du régiment, M. Siegritz, artiste sérieux, avait arrangé pour la circonstance des morceaux tirés du *Stabat* de Rossini et de la messe même de Cherubini. L'exécution des diverses symphonies militaires n'ont rien laissé à désirer.

— A l'église St-Jacques, la société des orphéonistes, si remarquable à Amiens, a chanté une messe composée par M. l'abbé Boucher. L'auteur lui-même a accompagné son œuvre, dont nous avons déjà parlé le mois dernier, et l'a fait avec talent. L'ensemble a été satisfaisant, et quelques parties, notamment le *Crucifixus* et le *Sanctus*, ont été rendues dans la plus grande perfection.

— A Cognac, on a exécuté la messe *Desiderium* à quatre voix d'hommes et orchestre de notre composition. Nous sommes par trop intéressé dans cette affaire pour en parler. Il paraît que l'exécution a été parfaite.

— A Marseille, c'est le corps de musique des sapeurs-pompiers qui, selon l'usage, a exécuté des morceaux en l'honneur de sainte Cécile.

— A Dieppe, la société philharmonique s'est chargée de la manifestation. C'est à l'église St-Jacques que la fête a été célébrée. A midi, la compagnie de sapeurs-pompiers, précédée du corps municipal de musique, les élèves de l'école municipale, bannière en tête, la société philharmonique, précédée de la sienne, que couronne un cercle doré avec pendentifs d'or et d'argent, se rendaient en cortége à l'église.

Dans beaucoup d'endroits, ce sont les orphéons qui ont pris l'initiative de la fête. Encore une fois, nous ne pouvons que féliciter ceux qui ont fait leurs efforts pour célébrer la Sainte-Cécile; mais nous déplorons qu'une association fraternelle de tous les musiciens ne produise

pas chaque année une manifestation plus importante par toute la France.

— A Auxerre on a exécuté la 2e Messe en *ré*, à 3 voix, de M. l'abbé Jouve. Cette messe, déjà chantée plusieurs fois à Paris, et notamment en 1860, le jour de Noël, par la société chorale dirigée par M. Delafontaine, a été supérieurement interprétée, le 23 novembre dernier, fête de Sainte-Cécile, dans l'ancienne et magnifique cathédrale d'Auxerre, où toute la ville s'était donné rendez-vous pour cette solennité. Il y avait près de soixante chanteurs (ténors, *soprani* et basses), et plusieurs instruments renforcés de l'harmonium et de la contre-basse. L'exécution, dirigée par l'habile maître de chapelle, M. Méry, a été d'un grand effet sous ces voûtes aériennes, dont l'admirable acoustique se prête si bien au genre choral. D'après un journal de la localité, qui en a rendu compte, plusieurs morceaux ont été dits de manière à faire demander le *bis* dans tout autre lieu. L'*Amen* du *Credo*, traité en fugue réelle, et, par conséquent, la partie la plus difficile de l'œuvre, a été dit avec entrain et une justesse d'intonation des plus remarquables. On n'a eu que des éloges à donner aux enfants de la maîtrise, aux jeunes filles de l'école communale et aux jeunes gens de la société chorale, qui formaient le nombreux personnel des chanteurs, de même qu'aux artistes et amateurs qui jouaient des instruments. Sauf quelques hésitations de mesure et d'intonation à certains passages, le tout a marché à la grande satisfaction et édification de la nombreuse et brillante assistance qui inondait la vaste et splendide basilique.

Une quête, très-fructueuse pour tous les pauvres de la ville, a terminé cette belle et intéressante cérémonie, qui a prouvé une fois de plus l'intelligence et le goût des arts qui distingue les Auxerrois. On peut dire que, cette année surtout, ils ont célébré la glorieuse patronne des musiciens, avec autant de bienfaisance que de talent.

GEORGES SCHMITT.

BULLETIN

CONCERNANT LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

La *Société académique de musique sacrée*, dont le règlement a été publié dans le dernier numéro de la *Revue*, est entrée, depuis le commencement du mois de novembre, dans sa période d'activité. Cette société, fondée le 6 décembre 1861, et qui a pour berceau, comme on le sait, le *Comité de rédaction et de patronage de la Revue*, a dû consacrer tout le cours de l'année qui vient de s'écouler à s'asseoir sur des bases conformes à l'idée qui lui avait donné naissance. Il s'agissait pour les fondateurs, dont le nombre s'élevait déjà à 60 au début, d'étudier les moyens les plus propres à réaliser cette idée ; il fallait résumer, dans les termes d'un règlement, le résultat de cette étude avant de faire appel au public d'élite au sein duquel devaient se recruter les futurs membres de la société naissante.

Grâce au zèle intelligent des artistes et des amateurs réunis pour accomplir ce travail, la tâche, si laborieuse qu'elle fût, s'est trouvée remplie le 17 mai dernier, jour où eut lieu le dernier vote relatif à la rédaction du règlement. Alors, quoique la saison favorable à l'activité de la nouvelle société fût presque passée, on s'empressa de remplacer par des chefs définitifs les chefs provisoires que s'étaient donnés les fondateurs lorsqu'ils avaient été assemblés pour la première fois. — Des élections eurent lieu. Mais, durant les six mois qui venaient de s'écouler, chacun avait fait ses preuves et les premiers choix furent confirmés par les nouveaux votes; seulement quelques noms durent être ajoutés aux anciens.

La société était donc constituée, son existence reposait sur des bases certaines, elle avait des chefs pour la guider : après les vacances elle devait se mettre à l'œuvre.

Mais, pour qu'il en pût être ainsi, il était nécessaire d'y songer et de s'y préparer d'avance. Ce fut l'affaire du *Président de la société*, M. Charles Vervoitte, maître de chapelle à Saint-Roch.

Jaloux de justifier autant qu'il était en lui l'honneur qui lui avait été fait, lorsqu'on l'avait unanimement nommé *Président-directeur de musique*, et désigné ainsi pour diriger la société dans ses premiers pas, voulant se montrer à la hauteur de la distinction dont il avait été l'objet, M. Vervoitte se dévoua, pendant tout le temps que durèrent les vacances, à préparer une rentrée brillante. Il chercha de tous côtés, parmi les artistes et les amateurs les plus distingués, des adhérents à la nouvelle société, et, à force de zèle et de persévérance, il parvint à en conquérir un grand nombre. D'autres, parmi les fondateurs, imitèrent cet exemple, et, au 1er novembre, la liste des adhésions qui avait été promise comprenait plus de deux cents noms.

Dès ce moment, l'existence de la société était assurée : l'œuvre entreprise en 1834 par le prince de la Moskowa, et malheureusement abandonnée depuis la mort du fondateur en 1847, avait trouvé des continuateurs.

Alors, M. Vervoitte jugea le moment arrivé d'adresser aux personnes qui avaient promis leur adhésion des lettres d'invitation pour les prier de venir à une première répétition le mercredi, 12 novembre, à Saint-Roch.

Un certain nombre répondirent à l'appel, mais on ne fut pas nombreux cette fois. Cependant la répétition eut lieu, dirigée par M. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice et *Directeur de musique adjoint* de la société. M. Vervoitte lui confia ce soin, se réservant, aux premières séances, celui d'entrer en rapport avec les personnes présentes, pour les remercier de leur concours et les engager à le prêter encore.

Les morceaux répétés furent :

Un *Qui tollis* d'une messe d'Haydn;
La *Deuxième des sept Paroles* du même maître;
Gaudeamus, de Carissimi;
O sacrum convivium, de Marcello.

M. Vervoitte eut le plaisir de reconnaître, parmi les personnes présentes, de belles voix de solistes, tant parmi les dames que parmi les hommes. Parmi les hommes on peut citer : M. Bussine aîné, professeur, M. Quesne, professeur de chant, M. Delort, maître de chapelle et M. Marochetti; — parmi les dames : madame M..... et madame la baronne de F.....

Depuis, les répétitions eurent lieu régulièrement les mercredis suivants, 19, 26 novembre et 3 décembre. M. Dhibaut, maître de chapelle à Saint-Thomas-d'Aquin et *Directeur de musique adjoint* de la société, les dirigea alternativement avec M. Schmitt. M. Vervoitte, occupé à d'autres soins comme *Président de la société*, ne laissa pas cependant de concourir à la bonne direction de ces répétitions; mais il ne prit le *bâton de mesure* qu'une fois pour faire chanter : *O bone Jesu* de Palestrina.

Outre les morceaux déjà cités, on a répété encore dans le cours de ces exercices :

Un fragment d'*Oratorio* (*la Conversion de saint Paul*), de Mendelshonn;
Un *Tantum ergo* de Bortnianski;
Un fragment de *Stabat* d'Haydn;
Et la *Troisième des sept Paroles*, du même maître.

Cependant, de semaine en semaine, grâce aux efforts soutenus et dévoués de M. Vervoitte, le nombre des dames et des hommes présents aux répétitions a toujours été croissant. A la dernière qui a eu lieu, plus de cent personnes étaient réunies, et on a remarqué comme solistes, parmi les dames : madame la comtesse de V..., madame la baronne de F..... et une troisième personne dont le nom ne nous est pas connu; parmi les hommes : M. D..., conseiller référendaire à la cour des comptes, M. M..., sans parler de plusieurs artistes qui n'ont pas eu l'occasion de se faire entendre dans les morceaux qui ont été chantés. A cette même répétition se trouvaient M. Faudet, curé de Saint-Roch, M. Legrand, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois et d'autres ecclésiastiques ainsi qu'un grand nombre de dames appartenant à la haute société.

Pendant la séance, M. le curé de Saint-Roch a pris la parole pour demander à la Société de vouloir bien faire entendre quelques morceaux, le 23 décembre, dans la chapelle du Calvaire, à Saint-Roch, où doit avoir lieu une solennité religieuse extraordinaire. M. le président a répondu, au nom de la société, à M. le curé, que « la Société serait heureuse de lui être agréable en cette circonstance et de consacrer sa première exécution publique à l'église dans laquelle il a bien voulu lui offrir un lieu de réunion. »

Les répétitions prochaines de la Société auront lieu comme les précédentes dans la chappelle du Calvaire à Saint-Roch, les mercredis, 10 et 17 décembre.

DE BAGNAUX.

NÉCROLOGIE.

MARIUS GUEIT (1).

Le vendredi 5 décembre, une cérémonie douloureuse attirait dans l'église Saint-Antoine des Quinze-Vingts une grande quantité de musiciens, de fidèles, de parents et d'amis de M. Marius Gueit, qui venaient entourer sa dépouille mortelle de leurs regrets et lui adresser un suprême adieu.

Le chœur de Bercy et celui de Saint-Denis du Saint-Sacrement s'étaient réunis à l'improviste pour exécuter une messe, moitié de la composition du défunt et moitié de Dietsch. Ainsi qu'il arrive presque toujours dans ces réunions spontanées, l'ensemble était difficile à obtenir. Puis, sans répétition et avec un mauvais orgue, on ne peut arriver à une exécution digne des efforts et du zèle que l'on y met. Cependant on doit des éloges à tous ceux qui ont pris part à l'exécution de cette messe, et nous adresserons, au nom de la famille, des remercîments aux zélés chanteurs de l'établissement des Quinze-Vingts qui nous ont secondés avec intelligence.

C'est avec regret que nous ne pouvons citer le nom de l'organiste qui a tenu le grand orgue à l'Offertoire et à la Sortie. Ces morceaux, composés avec soin, et dignes du souvenir de notre regrettable ami, M. Marius, ont été joués avec une pureté remarquable. Nous citerons avec plaisir le *Pie Jesu* de Loisel, que M. Serrier a chanté avec âme et distinction. Ses accents nous donnaient une émotion bien légitime.

Les lecteurs de la *Revue de Musique sacrée* nous permettront de dire quelques mots sur les talents et le caractère de Marius Gueit, qui, s'il était parmi nous, applaudirait à nos efforts et continuerait de nous donner l'exemple du genre de musique sacrée qu'il avait adopté et qui me paraît réaliser complétement les vues et la pensée générale de notre Comité à ce sujet.

Lorsque nous avons eu le bonheur de travailler (il y a quinze ans), sous les yeux de M. Marius Gueit (aveugle depuis l'âge de six mois), il était organiste de Saint-Denis du Saint-Sacrement, où tout Paris venait l'entendre dans ses suaves et magnifiques improvisations du *Te Deum* de la fête patronale.

Habile violoncelliste en même temps qu'organiste célèbre, M. Marius Gueit a produit une quantité de motets, de pièces pour orgue et harmonium qui, par leur facture originale et pure, ainsi que par leur simplicité de bon goût, ont fait les délices des organistes et des chanteurs. Ses compositions pour violoncelle peuvent rivaliser de grâce et de force avec les meilleurs morceaux du célèbre Vieuxtemps.

Son caractère était enjoué et vif. Il accueillait avec bonté tous les artistes qui s'adressaient à lui. Juliette Dillon, la spirituelle organiste de Meaux, auteur des *Contes d'Hoffmann*, et critique distingué, était son élève.

L'infirmité de ce bon M. Marius disparaissait, pour ainsi dire, dans les entretiens intimes; sa sagacité et une sorte d'intuition facilitaient ses rapports avec les gens, au point qu'on avait de la peine à croire qu'il fût privé de la vue. En écrivant la plupart de ses compositions, sous sa dictée, nous admirions sa prodigieuse mémoire et sa fécondité; car pour aller plus vite dans nos écritures nous préparions sur deux tables plusieurs morceaux : *Offertoire*, *Motet*, *Elégie*, *Traité*, qu'il dictait à tour de rôle pendant qu'une page séchait. Sa modestie égalait son talent, c'est tout dire.

Il laisse une veuve qui savait bien le comprendre, et qui, pour charmer ses heures d'insomnies, n'a pas reculé, dans un âge déjà avancé, devant l'étude de la musique et de l'exécution sur l'harmonium lorsqu'elle ignorait le premier mot de cet art. Les soins de cette généreuse femme, qui se multipliait pour suppléer aux distractions qui manquaient à son mari pendant sa longue maladie, l'ont suivi jusqu'à sa mort.

On nous pardonnera ces tristes détails, mais nous avons cru devoir rendre ce témoignage de notre affection et de nos regrets à l'ami sincère qui, dans une partie de notre vie, a guidé nos pas dans la voie de l'art religieux.

POPULUS.

(1) Cet article, que nous donnons pour ainsi dire sous forme de notes écrites à la hâte, est extrait d'une lettre adressée à M. Louis Roger, rédacteur principal de la *Revue*.

NOUVELLES

Le dimanche 7 décembre, une nouvelle messe de la composition de M. Gounod, et composée pour les orphéons, a été exécutée par les sociétés chorales de Paris dans l'église Saint-Eustache.

— La société Sainte-Cécile de Bordeaux met au concours une grande ouverture de concert renfermant au moins trois mouvements différents. Le prix à décerner est une « Médaille d'or de 300 francs. » Le manuscrit de l'œuvre couronnée, que la société s'engage à faire exécuter dans les meilleures conditions possibles, restera dans les archives de la société. Si l'auteur le désire, il pourra, et à ses frais, en faire prendre copie. Le concours sera clos le 31 mars 1863.

Les partitions devront être adressées *franco* à M. Adrien Sourget, secrétaire-général de la société de Sainte-Cécile, rue d'Aviau, 36, et porter une devise qui sera reproduite avec le nom de l'auteur dans un pli cacheté.

Fait et arrêté en séance du comité d'administration, à Bordeaux, le 10 novembre 1862.

— La bibliothèque musicale de feu Adrien de La Fage a été mise en vente le lundi 15 décembre et jours suivants, à sept heures et demie du soir, rue des Bons-Enfants, nº 28. Elle se compose de traités sur la théorie de la musique et de la composition; Histoire, Biographie, Œuvres de musique pratique de divers genres; Partitions, Plain-chant et Liturgie; ouvrages sur le théâtre et l'art dramatique, etc., etc. Le catalogue se distribue chez Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, rue de Provence, 8, et chez L. Pothier, libraire, 9, quai Malaquais.

— Un événement curieux s'est produit à Compiègne, et tous les journaux le rapportent comme un fait extraordinaire : il s'agit de l'*orgue-électrique*. Son inventeur, originaire de Trèves, a donné à cet instrument une telle puissance qu'un air joué sur un de ces pianos se répétait sur un autre placé à l'extrémité du château. Ce qu'il y a de plus étonnant, ce sont les prétentions de l'exécutant, qui assure qu'en jouant un air à Paris, il se reproduira instantanément à Saint-Pétersbourg, pourvu que les fils électriques soient intacts.

BIBLIOGRAPHIE.

Traités des Chemins de la Croix, *conformément aux usages et aux décisions de la sainte Église romaine*, par l'illustrissime et révérendissime chanoine X. BARBIER DE MONTAULT, du chapitre de la basilique sacro-sainte d'Anagni, commandeur de l'ordre du Saint-Sépulcre, officier d'Académie, correspondant du Ministre de l'instruction publique pour les travaux historiques, etc. — Un vol. in-18. *Net*, *franco*, 1 fr. 25

Ce *Traité* est indispensable au clergé, à qui il s'adresse spécialement, car il est non-seulement le *premier* et le *seul* qui existe de ce genre en France, mais encore écrit avec une science incontestable. L'auteur, depuis déjà longtemps fort avantageusement connu dans le monde savant par ses publications liturgiques, canoniques et archéologiques, a condensé dans ce joli petit volume tout ce que Rome a décrété au sujet du chemin de la Croix : bulles, brefs, décisions, etc.

Avec ce livre, le prêtre sait tout ce qu'il lui importe de savoir sur la matière; et, pour prouver que la science est de bon aloi, M. Barbier de Montault a cité *in extenso* les textes sur lesquels il s'appuie et qu'il analyse.

Aussi les approbations épiscopales n'ont-elles pas manqué à l'auteur, dont toute l'ambition paraît avoir été de vouloir éclairer, instruire et apprendre à puiser à la source de l'autorité et de l'unité, qui est Rome.

La piété a aussi sa part dans cet opuscule, qui montre comment et avec quelles prières se fait à Rome le salutaire exercice de la *Via Crucis*.

Nous recommandons instamment à tous les prêtres et à toutes les communautés qui possèdent le chemin de la Croix dans leurs églises ce savant et pieux *Traité*, qui leur sera un véritable trésor où se dénoueront d'elles-mêmes les difficultés pratiques et où elles trouveront un aliment à leur piété.

Petit Office de l'Immaculée Conception, *en latin et en français*. — Un vol. in-18. *Net*, *franco*, 60 c. Chez E. Repos, 70, rue Bonaparte.

Ce *Petit office de l'Immaculée Conception* vient d'être

publié pour la première fois en France, d'une manière exacte et authentique, par M. le chanoine Barbier de Montault, qui en a rapporté de Rome le texte approuvé par la sacrée Congrégation du Saint-Office et de S. E. le cardinal-vicaire.

Le savant liturgiste et canoniste a fait précéder son opuscule d'une introduction qui met au courant de cette dévotion si populaire en Italie. Il a aussi ajouté à la suite plusieurs prières indulgenciées et une neuvaine en l'honneur de l'Immaculée Conception.

Nous recommandons surtout cette pieuse publication aux colléges, maisons d'éducation et communautés religieuses.

ERRATA

Numéro du 15 novembre, de la *Revue de musique sacrée*, page 24, après le titre *Correspondance*, ligne 4e, au lieu de *jusqu'à*, *puisqu'à*.

Et ligne 42, au lieu de Corsas (*Ardennes*), Corsas (*Ardèche*).

Cette lettre de M. l'abbé Jouve au directeur de la *Revue* aurait dû paraître naturellement dans le numéro d'octobre dernier, mais elle est arrivée trop tard pour y être insérée.

C'est par erreur que nous avons cité l'édition de Reims et Cambray parmi les livres de plain-chant en *notes égales*. Voir le dernier numéro, article : *Du plain-chant en notes égales*, page 6.

Nos abonnés recevront avec ce numéro une *communion*, pour orgue, de la composition de M. Denne-Baron, morceau qui a été exécuté à Saint-Sulpice et à Saint-Thomas-d'Aquin ; un *Pie Jesu* et un *Tantum ergo*, de M. Gros, maître de chapelle à Saint-Germain-des-Prés.

Ces trois morceaux seront certainement appréciés des lecteurs de la *Revue*. La mélodie, si rare aujourd'hui, n'en est pas le moindre mérite et ils sont écrits avec l'habileté de musiciens consommés.

Ce nocturne offre une mélodie pure, simple et touchante, et bien en rapport avec la poésie du texte qui présente les mêmes qualités. Il est tout de circonstance, et en harmonie avec le caractère pieux et naïf de la solennité qui l'a inspiré. L'auteur de la musique, M. l'abbé Collet, est un jeune compositeur digne d'estime et d'encouragement. Son Œuvre mérite de recevoir le plus favorable accueil.

Valence, le 8 décembre 1862.

L'abbé Jouve.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.

LE PLAIN-CHANT. QUATRIÈME ANNÉE. — N° 3. — 15 JANVIER 1863. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

UN MOT

AUX JEUNES COMPOSITEURS.

Tout en sachant gré aux jeunes artistes, qui composent pour l'Église, de chercher à introduire dans leurs œuvres la plus grande sévérité de style, il importe cependant de signaler à quelques-uns une grave erreur dans laquelle ils me paraissent disposés à tomber.

Parce qu'on leur a dit que la musique religieuse exigeait, plus que toute autre, l'emploi des procédés de la science, ils en ont conclu que la science devait être le seul point de mire de leur impatience, et le terme final de leurs travaux. Presque tous, à l'envi, se sont mis à faire de la fugue ou du contre-point, des imitations ou des canons sur des textes sacrés. Organistes et compositeurs ont fait assaut de recherches, de combinaisons harmoniques, de science alambiquée et pédantesque. C'est à qui montrera le plus d'habileté dans le développement d'un sujet, à qui fera le plus de tapage dans la pratique des modulations, à qui prouvera, en un mot, qu'il est le plus fort sur le terrain de la science et des complications de l'harmonie.

Certes, j'applaudirais de toutes mes forces à cette vaillantise, si elle ne détournait pas les esprits de leur véritable but. Mais j'y vois un danger réel; j'y vois la perte totale des plus belles facultés, et la ruine d'une génération qui était appelée à mieux faire.

J'ai dit souvent que l'art était une chose et que la science en était une autre. J'ai fait mes efforts pour préconiser l'alliance de l'un et de l'autre, parce que je ne crois pas possible qu'on puisse être un grand artiste si l'on n'est pas en possession de tous les procédés de la science.

Mais qu'est-ce donc que le *procédé*, et qu'est-ce que l'*art ?*

Le *procédé*, en musique, c'est ce qu'on nous apprend sur les bancs de l'école.

C'est la connaissance des règles et la pratique des genres. La fugue est un procédé et rien de plus. L'orchestration, déterminée par la méthode de Gluck ou celle de M. Berlioz, est encore un procédé. Lorsque Grétry indique, dans ses *Essais*, l'emploi qu'il a fait, dans telle ou telle circonstance, de la flûte ou du basson; lorsqu'il recommande un instrument comme exprimant mieux qu'un autre la douleur ou la joie, Grétry confond le procédé avec l'art.

L'imagination n'accepte pas ce compromis. Elle a plus d'indépendance et de fierté. Pour elle, les procédés sont indifférents. Tantôt elle exprime la douleur avec une clarinette, tantôt avec une contre-basse, et n'exclut même pas la timbale, comme Donizetti en a donné une preuve dans l'introduction de sa *Lucie*.

Les procédés sont à la musique ce que la couleur est aux arts du dessin. Que l'on fasse usage de la palette, de la gouache ou de la mine de plomb, le résultat doit être le même. C'est-à-dire qu'un simple fusain dans les

doigts de Raphaël produira cent fois plus de couleur que toutes les variétés du prisme sur la palette d'un peintre sans talent. Une œuvre d'art n'a jamais été estimée pour l'étendue et l'importance de ses procédés. Une ébauche de Léonard de Vinci, grande comme la main, sera préférée à une toile médiocre qui aura vingt mètres de long et qui aura dévoré la charge de trois cents palettes.

Est-ce qu'une sonate de Mozart ne vaut pas mille fois mieux qu'une symphonie à grand orchestre écrite par un musicien sans génie? Le *Tambourin* de Rameau, si modeste et si simple, ne l'emporte-t-il pas sur une froide étude de Reicha bourrée de science et de prétention?

Fuguez ou ne fuguez pas, appelez à vous tout un orchestre ou n'écrivez que pour un humble clavecin, le public et les connaisseurs ne vous tiendront compte que du génie que vous aurez montré.

Mettez-vous à l'orgue, jouez des dix doigts et des pieds, imitez, liez, fleurissez votre contre-point, modulez d'une façon impossible ou ne faites rien de tout cela, on vous demandera un résultat et rien qu'un résultat. Quelques savants pourront bien, par curiosité, comme on suit une partie d'échecs, prendre intérêt au problème que vous vous serez proposé; mais le public et la masse des connaisseurs vous demanderont autre chose et chercheront votre but.

La science des procédés ne peut donc être considérée que comme un moyen. Le véritable artiste s'en sert pour arriver au but élevé qui est l'*art*.

Les procédés ont un caractère que l'art ne peut pas avoir. On les systématise dans des livres et l'art ne se résout pas en formules.

Les partisans de la musique imitative ont cru faire une grande découverte le jour où ils ont mis la main sur quelques procédés qui leur permettaient de rendre certains effets de la nature, comme le bruissement des feuilles, le sifflement du vent, le murmure des ruisseaux. Mais au fond il n'y avait rien là qui pût être d'un grand profit pour l'avenir de l'art.

Beethoven qui eut le caprice un jour d'introduire dans sa symphonie pastorale le chant de l'alouette et le cri de la caille, Beethoven s'est bien gardé de tomber dans cette sottise de l'imitation. Il a laissé à ses successeurs la liberté de lui prendre *son procédé*, mais il a gardé pour lui ce gigantesque cerveau qui enfantait des mondes.

La science est un moyen et la médiocrité en fait un but. Voilà le mal.

Ceci est une vérité qui n'a pas besoin d'être démontrée.

Au lieu de perdre un temps précieux à combiner des effets de sonorité ou à amalgamer des accords, nos jeunes artistes devraient bien porter leurs regards sur le but suprême qui leur est offert.

Platon, qui n'a jamais écrit que le beau est la splendeur du vrai comme on l'affirme assez légèrement, Platon nous laisse à entendre, ou du moins il résulte de ses définitions que le beau serait plutôt la splendeur du bien. Mais admettons la définition, qui est bonne en soi, et disons que le beau est à la fois la splendeur du vrai et du bien. Ce sera aussi la définition de l'art. Le beau, le vrai, le bien, sont pour le grand philosophe, qui était aussi un grand artiste, des attributs de la divinité. C'est donc au plus haut des éternels sommets qu'il place l'art. C'est dans le bien, dans le vrai, c'est-à-dire que c'est en Dieu qu'il va chercher la source de l'inspiration.

Croyez bien, jeunes artistes, qu'elle n'est pas ailleurs.

Je prends l'*art* comme expression du bien et du vrai, et je dis que c'est là le but que l'artiste doit se proposer d'atteindre.

Laissons aux esprits impuissants ces vaines et fastidieuses recherches de la science pour la science.

Pendant qu'un froid calculateur aligne son contre-point et ruine son cerveau sur un problème, élancez-vous sur la montagne où la lumière s'appelle la vérité!

Cherchez une création nouvelle, une idée qui féconde les âmes et rajeunisse la vieille humanité.

Le but à atteindre, c'est l'édification des hommes, c'est l'infiltration de l'amour et de la charité dans les cœurs, c'est la perfection morale des individus.

La science est un moyen, ai-je dit; eh bien, oui. C'est la locomotive ou les ailes de l'oiseau. Fiez-vous à elle, et n'entreprenez rien sans être sûrs de la posséder. Mais en vous livrant à la science appelez à vous l'inspiration.

Science et inspiration sont les inséparables forces de l'artiste. La première sans la seconde pourra bien vous emporter sur ses ailes, mais vous n'irez pas loin. Après avoir projeté un long voyage avec la science, vous vous éveillerez dans une impasse, comme le voyageur sur le chemin de fer de Saint-Germain. Avec

l'inspiration soutenue de la science vous franchirez les espaces et, sans les mesurer, vous monterez aussi haut qu'il est permis à l'âme chrétienne de s'élever dans l'azur.

La science, admirable chose en soi, est une infirmité humaine lorsqu'on en fait un but. C'est un bagne et une misère lorsqu'on y rive ses facultés.

Mozart était l'incarnation de la science, mais voyez donc s'il a l'air de s'en préoccuper. — Lorsqu'on écoute ses œuvres, elle vous échappe. Si transparente et si pure que soit son idée, elle ne vous permet pas de voir le procédé.

Ce qu'il cherche, le grand homme, lorsqu'il rêve dans les vertes campagnes tout près de Dieu dont il était l'enfant prédestiné, ce n'est pas une fugue inerte ou une imitation burlesque, c'est l'inspiration ! c'est le don de la langue divine, c'est un nouveau et mystérieux Paraclet !

On est loin des prémisses de l'art lorsqu'on atrophie son esprit sur un calcul de notes bizarres ; on est encore plus loin de l'esprit de la prière lorsqu'on introduit dans l'Église ce pénible labeur d'un cerveau stérile.

Le temple, pas plus que le monde, n'admet le genre ennuyeux. C'est une folie de quelques jeunes artistes de vouloir à toute force faire de l'Église une classe de fugue et de contre-point.

Si l'on est bien quelque part pour s'inspirer, n'est-ce pas sous la voûte sombre des églises? Le recueillement du lieu, la douce lumière que tamisent les verrières, les mystères de l'autel, tout dispose l'artiste à l'inspiration.

L'Église n'a pas imposé aux compositeurs ni aux organistes une sévérité exagérée dans les procédés de l'art. Si une fugue vous paraît nécessaire au début d'un *Gloria in excelsis*, l'Église ne vous la défend pas ; mais elle se garde bien aussi de vous l'imposer.

Le mystère de la consécration ne prescrit par lui-même un procédé plutôt qu'un autre. J'ai gardé le souvenir du plus beau spectacle auquel il m'ait été donné d'assister. C'était un jour de fête officielle. L'armée faisait la haie dans une cathédrale. Au moment où le mystère s'accomplit, un commandement, donné d'une voix tonnante, ébranle les rangs et fait porter les armes. Aussitôt les tambours battent aux champs, les clairons sonnent et la voix du canon retentit au dehors. L'effet était saisissant. Nos cœurs serrés étouffaient sous le poids de l'émotion. Les yeux se mouillaient, les lèvres balbutiaient des paroles d'amour et de bénédictions. Sublime effet de l'art ! quelques clairons et des tambours, joints à l'appareil militaire, avaient suffi pour agiter une assemblée immense !

Supposons maintenant qu'au moment où le prêtre va prononcer les paroles sacramentelles, un grand silence règne dans les rangs du peuple et de l'armée. Les canons se taisent au dehors, les cloches interrompent leurs volées. Au lieu de la musique militaire, quelques violons exécutent en sourdine une page de Haydn. Douterez-vous un instant de la puissance de ce procédé? Croyez-vous que les âmes ne seront point émues comme elles l'étaient tout à l'heure par des moyens tout opposés? Ces violons, voix timides, douces et respectueuses, commandant le silence à la foule, opposant à la fragilité des grandeurs humaines la souveraine puissance du Dieu qui, d'un éclat de son tonnerre, couvre le bruit des camps, fait taire les clairons et les noirs obusiers, ces violons, aux accents célestes, n'auront-ils pas un charme irrésistible en vertu même du contraste auquel ils donneront lieu? Tout le monde le pensera comme moi. Eh bien, ceci nous prouve que les procédés à employer dans les arts importent peu à l'effet qu'on veut produire. L'essentiel est de les employer à propos, de leur donner une raison d'être et d'en faire les agents d'une idée. Ceci est sans réplique. On pourrait accabler de preuves ceux qui contesteraient cette vérité.

Encore une fois tous les moyens sont justifiés par le résultat. Le seul que le bon goût ne saurait admettre, c'est celui qui s'arrête en route et qui veut être à la fois le moyen et le but.

Si l'on m'a bien compris, on saisira la distinction que je fais entre les *procédés de l'art* et l'*art* proprement dit.

En musique comme en peinture et en littérature, l'idée ne peut se produire qu'à l'aide de procédés matériels. L'idée est invisible, impalpable, subtile comme l'éther. Lorsqu'elle éclôt dans l'imagination de l'artiste on ne la voit pas, on ne peut pas la toucher du doigt. Chose immatérielle, elle échappe à nos sens. Elle n'existe que pour celui qui la conçoit. Si l'on veut la transmettre, il faut lui donner un corps, une forme visible et saisissable ; l'humaniser pour ainsi dire. C'est ce que fait l'artiste. Musicien, il prend dans le magasin scientifique de son temps les procédés que le progrès de la science met à son service. S'il

vient au monde à une époque où l'instrumentation ne soit pas créée, où la tonalité ne soit pas fixée, où les orgues ne soient pas inventées, il sera forcé de se passer de ces agents si importants. Il habillera son idée avec les ressources qu'il a sous la main. Nul ne pensera à lui demander une autre forme que celle qu'il aura été contraint d'adopter.

Ces procédés connus de lui le seront également de tous ceux qui les voudront connaître. Ce qui vient de la science s'apprécie comme une équation algébrique ou comme la pesanteur spécifique des fluides. Il n'y a pas d'équivoque quand il s'agit d'un fait scientifique. Voilà une œuvre de Bach. Rien n'est plus facile que d'en faire l'analyse. En tant qu'œuvre de science, elle est soumise à des règles connues, fixes et inviolables. Elle relève d'une méthode, d'un système, d'une série de lois établies. On vous dira comment il faut s'y prendre pour faire de même; et vous réussirez, sinon peut-être à faire aussi bien, du moins à imiter parfaitement le procédé du maître. Vons réussirez de même à orchestrer d'une certaine façon, car dans cette partie de l'art il y a encore des données certaines. On peut affirmer *à priori* que tel et tel instrument jouant ensemble produiront tel effet. Il y a là un fait physique appréciable dans tous les temps. Imitez l'orchestre de Gluck ou l'orchestre de M. Berlioz, vous pourrez dire pourquoi vous faites ceci, pourquoi vous faites cela. En littérature, les procédés ont le même caractère de fixité. Balzac parlait à s'y méprendre la langue du XVIe siècle. On peut avec bonheur imiter le style concis de Paul-Louis Courrier ou les antithèses de Corneille. La langue est un procédé comme la fugue, l'imitation, le style fugué, l'orchestration, etc. Tout ce qui comporte l'analyse et qui se peut résumer en formules, règles et méthodes, est procédé et rien que cela. L'art commence où le procédé disparaît. Quand vous aurez servilement copié les procédés de Bach, de Mozart, de Corneille ou de Rubens, vous ne serez guère plus avancés si vous n'avez pas reçu l'inspiration qui est le monument immatériel dont le procédé n'est que la charpente. Sans le procédé, aucun art ne serait possible, sans l'idée, sans le feu sacré, sans le jet souverain du cerveau, l'art n'existe pas davantage.

Assez donc d'amusements puérils. Ne gâtons pas les dons de l'intelligence en les appliquant à un travail énervant. Les sources de l'imagination sont bientôt taries si on ne cherche pas à les alimenter. Fouillez dans vos cœurs, jeunes artistes, vous y trouverez dans quelque profondeur ignorée la grande vertu qui fait les grands artistes. Allez vous inspirer sur les montagnes où l'air souffle plus pur, où le ciel est plus large, plus transparent et plus profond. Demandez à l'éternel amour caché dans la nature l'inspiration sereine. Le bien est là, le beau y montre son image, l'art y respire dans sa force généreuse. Vos aspirations vous porteront où tendront vos aspirations. Vous êtes entre deux mondes. Vous avez la terre devant vous et vous avez le ciel, c'est à vous de choisir.

LOUIS ROGER.

ESSAIS
SUR L'ORIGINE
DES SÉQUENCES OU PROSES

La prose STABAT MATER. (*Fin. — Voir le dernier numéro.*)

La prose *Stabat Mater* est usitée dans l'église à la fête des Sept Douleurs de Marie. (*In festo Septem Dolorum seu Compassionis B. M. V.*)

L'auteur de cette prose est Jacopone, aussi nommé *Jacobus de Benedictis.* Il naquit à Todi, dans le duché de Spoletto, entra dans un couvent de franciscains et mourut l'an 1306.

Ce pieux religieux qui articula ce chant dans la simplicité de son âme, mais certainement sous l'impulsion d'un sentiment vrai, et dans la plus intime participation aux Douleurs de Marie, dans l'esprit de pénitence et de désolation, avec un cœur qui déborde de foi et d'amour, bien qu'en latin barbare, cet auteur, dis-je, n'aspirait certainement point aux *lauream apollinarem* (lauriers d'Apollon) : mais ces strophes sont seulement les soupirs d'un religieux simple et pieux, qui dans sa sainte extase croit vraiment embrasser la croix du Sauveur; elles ont une vérité, une chaleur, et quelque chose de si sublime, qu'on oublie vite en les chantant le latin barbare et les mauvaises rimes.

Klopstock, dans l'*Anthologie des Allemands*, par Schmidt (tome 2), et Lavater dans les poésies diverses (Winterthur, 1785), nous ont donné des imitations de ce chant. Nous citerons également ici les traductions de A. W. de Schlegel, Fried. Kind, de Lamotte Fouque, Jos. Ecker, etc., etc.

Les flagellants (appelés aussi: Abates, Deal-

batos et Bianchi, à cause de leurs vêtements larges et surtout d'une couverture blanche qu'ils portaient et qui leur cachait la moitié de la figure) au XIIIe siècle, se servaient souvent de ce chant pendant les exercices de leur pénitence.

Les flagellants se sont produits principalement dans les calamités de ce temps tristement célèbre par des maladies pestilentielles. L'une de ces maladies fut appelée *la peste noire*. La France, l'Allemagne et l'Italie furent horriblement éprouvées; des familles entières disparaissaient et la propriété foncière fut totalement changée. La Laure de Pétrarque fut aussi l'une des victimes de cette mortalité effrayante. Il n'était donc pas étonnant que des chants comme le *Dies iræ*, le *Stabat Mater*, exprimant si bien le deuil général, se répandissent si vite. Le *Stabat*, chanté un peu plus tard comme *Dies iræ* dans une cellule sombre, fut fait par les flagellants chant populaire, il reçut plus tard la sanction de l'Eglise. Il sert là comme chant fixe *juxta ritum romanum* en trois parties, comme vêpres, matines et laudes; dans le Graduel romain dix versets servent à l'hymne des vêpres et le tout sert à la messe comme prose.

Il y a plusieurs mélodies du *Stabat* qui sont de toute beauté, et on chante même dans plusieurs diocèses d'Allemagne le *Stabat* sur la mélodie du *Dies iræ*, et l'effet de ce chant en est très-beau.

Nous ne dirons rien de particulier de la mélodie ordinaire du *Stabat*, elle est connue de tout le monde, et universellement appréciée.

La prose IN MISSÆ PRO DEFUNCTIS DIES IRÆ.

De tout temps la beauté de cette poésie fut dignement appréciée. Peu de temps après son apparition, plusieurs ordres religieux se disputèrent la gloire de l'avoir composée; car on n'avait aucune certitude sur le nom de l'auteur. D'après Lucas Lossius, Wadding, *Bibliothecæ scriptores ordinem minorum*, l'auteur serait Thomas de Celano, né en Italie, qui fut, vers l'an 1250, religieux de l'ordre des Ignorantins. Cependant plusieurs autres membres de l'ordre l'attribuent à saint Bonaventure ou Mathieu d'Aquasparta (mort cardinal en 1302). Les dominicains prétendent que le général de leur ordre, Humbert V (÷ 1277), l'a composée, et plusieurs auteurs de cet ordre l'attribuent aussi à Latinus Frangipani — Malabranca, surnommé de Ursinis (÷ cardinal en 1294).

Les augustins se sont également efforcés de prouver que cette prose fut composée par Augustinus Bugellensis (Augustin de Biella), leur confrère, et même il y a des auteurs qui prétendaient que saint Grégoire et même saint Bernard avaient composé cette poésie.

Comme l'*Alleluia* ne se chante pas dans les messes pour les défunts, et que ce que nous avons dit de l'origine des proses et de leur suite à l'Alleluia se coordonne un tant soit peu, nous faisons suivre ici un passage du cardinal Bona, *Rerum liturgicam*, lib II, cap. VIII, lequel passage peut donner quelques éclaircissements là-dessus, et peut même servir à prouver que la prose des défunts n'a pas un des anciens pères de l'Eglise, comme, par exemple, saint Grégoire ou saint Bernard, pour auteur. Bona dit: *Notat autem Petrus Cirvelus in expositione Missalis, lib.* II, *cap.* 115, *improprie dici sequentiam in Missis defunctorum, quia hoc officium nec Alleluia nec Sequemtiam debet habere, quæ sunt cantica lætitiæ : idque ex eo quod supra ostendimus, confirmari potest, nam Sequentia neumati post Alleluia addito suffecta est : atque inde deducitur, hanc nulli antiquorum tribuendam esse, sed alicui recentiori, cum ritus ecclesiastici immutari cœperunt. Porro sequentiæ in vita Pauli Abbatis S. Albani Troparia nuncupantur. A Græcis aliter quam a latinis Epistola legi consuevit. Nam præmissis antiphonis et precibus sequitur Trisagion, deinde Alleluia cum duobus versibus ex psalmis, qui Propositum dicuntur, post quos legitur Epistola, et, ea completa, iterum chorus psallit Alleluia.*

« Pierre Cirvelus, dans son *exposition du* « *Missel*, liv. 2, ch. 115, remarque qu'on a « tort de dire la séquence à la messe des « morts, cet office ne comportant ni *Alleluia* « ni tout ce qui est chant de joie : c'est con- « firmé par ce que nous avons dit plus haut « que la séquence vient toujours après la mé- « lodie de l'*Alleluia*. On ne peut donc attri- « buer un tel usage aux anciens, mais bien à « quelque moderne, à la première époque des « innovations. Les séquences, dans la vie de « Paul, abbé de Saint-Alban sont appelées *Tro-* « *paria*. L'Épître en vient à se lire d'une ma- « nière différente chez les grecs et chez les « romains. Après les *antiennes* et les prières viennent le *Tresagion* et l'*alleluia* avec deux « versets de psaume qu'on appelle Propos, « après quoi se lit l'Épître et, le tout achevé,

« le chœur reprend son chant. » Chez Gerbert, *Musica sacra*, tome II, page 29, nous trouvons: Sequentia *Dies iræ*, quæ hodieque canitur de mortuis, sæc. XIII ineunte, creditur composita à Thoma Celano Ord. S. Francisci minor.

« On croit que la séquence du *Dies iræ*, « chantée aujourd'hui à l'office des morts, a « été composée au commencement du XIIIe siè- « cle par Thomas Celano, de l'ordre des « Franciscains mineurs. »

Merati, dans *Observat. ad Gavant.*, tome I, part. 1, tit. 5, page 118, observe : que cette prose ne se trouve point dans les anciens processionales (*in antiquis libris qui processionales vocantur*), mise en ordre par Humbert, général de Dominicains.

Jean de Palentia, dans son commentaire de l'*Ordinarium* des frères prêcheurs, observe : que le *Dies iræ* fut pour la première fois imprimé dans les missels à Venise, vers la moitié du XIIIe siècle.

Dans un missel du diocèse de Munster, imprimé en 1520 à Paris, et dans le graduel du même diocèse imprimé en 1536, cette prose manque, elle ne se trouve que dans les missels édités en 1631, sous le règne du prince-évêque Frantz-Arnold, et dans ceux corrigés par un supplément en 1784. Il est donc vraisemblable que ce chant ne reçut la sanction de l'Eglise qu'au XIVe siècle.

Le poëme même a subi quelques changements quoique sans raison. Il faut distinguer à ce sujet trois autres textes principaux qui diffèrent entre eux.

Ce sont le texte de Heammerlein (1), le texte de l'Église et le texte probablement primitif. Nous ne nous occuperons nullement du premier, parce qu'il n'a point d'intérêt pour notre but actuel. Le texte de l'Église usité aujourd'hui mérite d'être comparé plus précisément avec le texte primitif ou le texte mantouan, qui se trouvait gravé sur une table de marbre dans l'église de Saint-François à Mantoue. Si cette inscription existe encore à présent dans cette ville, nul voyageur et nul historien n'en parle.

D'après le témoignage de Mohinke, une copie en fut faite au XVIIe siècle et conservée dans une collection d'autographes, que Christian Ehrenfried Charisius, maire de Stralsund, a lui-même faite et copiée, sous le titre : *Pensées de la mort.*

(1) Félix Heammerlein (Malleolus), homme distingué par son savoir, était cantor au grand Munster de Zurich et mourut en prison l'an 1457 à Lucerne. Il est probable qu'il a écrit pendant sa longue captivité quelques strophes (pour sa propre édification et par amour pour ce chant si cher à son cœur) avec lesquelles on a fait la fin de ce chant tel qu'il est à présent.

Cette copie se distingue du texte ordinaire dès le commencement. Il y a là quatre strophes d'introduction qui manquent dans celui arrangé pour l'Église.

Au XIVe siècle, la première strophe de ce chant aux messes des défunts était la strophe *Dies iræ.*

Si donc l'inscription de Mantoue n'est pas plus ancienne que la date de son usage dans l'Eglise, il n'y aurait pas eu de raison pour que l'Eglise chantât une prose qui en diffère.

C'est pour cela que Mohinke et Fink regardent le texte de la table de Mantoue comme étant le texte original.

Les quatre strophes du commencement d'après Charisius sont les suivantes :

1.

Cogita anima fidelis,
Ad quid respondere velis
Christo venturo de cœlis.

2.

Cum deposcet rationem
Ob boni omissionem,
Ob mali commissionem.

3.

Dies illa, dies iræ,
Quam conemur prævenire,
Ob viamque Deo ire.

4.

Seria contritione,
Gratiæ apprehensione,
Vitæ emendatione.

C'est à présent seulement qu'arrive la strophe *Dies iræ, dies illa*, modifiée par l'Eglise. Les différentes manières de lire dans la suite de ce chant ne portent que sur de simples mots qui sont presque toujours de la même valeur. A la fin cependant ils diffèrent totalement l'une de l'autre.

La table de Mantoue a pour strophe finale, après les paroles : *Voca me cum benedictis :*

Consors et beatitatis,
Vivam cum justificatis,
In ævum æternitatis,
Amen!

Par contre, elle n'a pas les trois dernières strophes du texte de l'Eglise. Les dernières strophes finales du texte ordinaire ont certainement été écrites plus tard ; car il leur manque la triple rime presque nécessaire de ce

chant, qui, comme dit un traducteur assez vrai, frappe comme un marteau le cœur de l'homme avec des harmonies pleines de mystères. Il est à regretter que l'homme, qui a arrangé le texte de l'Eglise, se soit permis ces facilités, mais il est indubitable qu'il a changé avec une vraie habileté ce poème fait pour l'édification particulière (ce qui résulte incontestablement des quatre strophes d'introduction) en un chant pour les cérémonies publiques, ce qui présente toujours de grandes difficultés. Justement l'omission des quatre premières strophes plutôt propres à un recueillement muet qu'à une cérémonie publique, devient, comme le prétend l'auteur lui-même, un sujet de mérite de la récension de l'Eglise.

Ce surprenant et puissant commencement du *Dies iræ, dies illa,* émeut l'âme comme à l'approche du jugement, et c'est là un coup de maître de l'arrangeur.

INDEX SEQUENTIARUM SEU PROSARUM GRADUALIS MONASTERIENSIS, AB ANNO 1536.

1. Ad celebres Rex. Festo S. Michaelis Archangeli. Notgerus Balbalus (†. 912).

2. Adrianus rex profanus. Festo decem millium Mm. (Cette fête fut supprimée lors de la révision du bréviaire en 1784. (Auteur inconnu.)

3. Ad laudes Salvatoris. De com. Confessorum. (Auteur inconnu.)

4. Agone triomphale. De com. martyrum. (Notger).

5. Almc confessor. Festo Antonii Ab. (auteur inconnu).

6. Ave Maria gratia plena. Festo Conc. B. M. V. (L'auteur est Hermanus contractus (le paralytique), aussi nommé Hermann de Vehringen, comte de Souabe (✝ 1054, d'après d'autres 1068), religieux du couvent de Reichenau. Voy. Rambach, *Anthologie*, t. I[er], p. 229; Cave, *Hist. litt.*, p. 421; et Jod. Mezler, *De viris illustrib. monast. SS. Galli.* D'autres documents sur cet auteur se trouvent dans le *Rationale Durandi de off. divi.* liber IV *de Prosa,* et dans Gerbert, *De Mus. sacra,* t. II, p. 37).

7. Ave præclara... Eodem festo conceptionis (du même auteur). Particulièrement célèbre parmi les chants arrangés et composés par lui d'après le texte grégorien, est la prose de B. M. V. *Ave præclara maris stella in lucem gentium Maria divinitus orta.* (Voy. *Glarean*, p. 176, Dodecachord. Walther Dic. de mus., p. 311.)

8. Ave Verbi Dei parens. Festo Visitationis B. M. V. (Auteur inconnu).

9. Benedicta Sancta sit. Festo S. Trinitatis (Notgerus).

10. Clare sanctorum senatus apostolor. De com. App. (Notgerus).

11. Cleri decantur. Festo S. Ludgerus (Auteur inconnu).

12. Cœli enarrant. De apostol. Un religieux nommé Gottschalk, qui vivait probablement dans un couvent du midi de l'Allemagne, au XI[e] siècle, en est l'auteur. Un manuscrit donnant des détails plus précis se trouve dans la bibliothèque de Vienne.

Dans ce manuscrit, que Gerbert fait remonter au XI[e] ou XII[e] siècle, se trouvent deux dissertations : dans la première il s'excuse de certaines expressions, qu'il avait appliquées à la sainte Vierge; dans l'autre il se met en parallèle, comme poëte, avec Notger et Hermann, et cite plusieurs poésies et chants composés par lui; ce passage est le suivant : Si Dominus Herimannus *contractus* cujus nomini quasdam Sequentias quas per me dedit Dominus sicut *Cœli enarrant* de Apostolis, et illam de S. Maria Magdalena *Laus tibi Christi* quidam attitulant, in hac tela dictanto et docendo, et modulando fuerat operatus; si Dominus Notkerus monachus suas Sequentias induxit in hujus telæ ornatum, cur et ego peccator, tamen monachus et catholicus non inducerem in hanc telam, quod dedit Dominus : *Electum Christi vas.* Dominus Herimannus de S. Cruce sequentiam *Gratus honos hierarchia* dicitur composuisse. Ego vos abjectum utinam eligendum, de S. Cruce illud All. *Dulce lignum*, Sequentiam *A solis ortu et occasu* docente Domino composui. Dominus Notkerus de Apostolis *Clare Sanctorum senatus Apostolorum* composuit. Ego de Apostolis *Cœli enarrant* idiota composui. Ille de assumtione S. Mariæ *Congaudent Angelorum* fecit. Ego pusillus de eadem festivitate hanc Sequentiam, quam nunc inter manus habemus *Exulta exaltata* composui in gratiam S. Spiritus. Legat utrasque, cui placet, et juste judicet, etc.

13. Concentu parili. Festo purif. Mariæ (Notger.).

14. Congaudent Angelorum chori. Festo Assumpt. Mariæ (Notger.).

15. Cum fiducia pergamus. Festo Hieronymi E. D. (Auteur inconnu).

16. Dixit Dominus ex Basan. Festo conversionis S. Pauli apost.

Jacques Wimpheling, dans son enseignement

De Hymnis et Sequentiis, nomme comme auteur de cette prose Gottschalk.

Peut-être que Gottschalk a composé cette prose, après avoir écrit ces deux dissertations, car on pourrait s'étonner qu'il n'ait pas cité lui-même ce travail.

17. Eja recolamus. Festo Nat. Dom. ad 2 missam (Notger. Voy. Rambach, *Anthol.* t. I[er], p. 212).

18. Eja lacte jam cantemus. Festo SS. MM. Victorini et Floriani (Auteur inconnu).

19. Feste Christi. In Epiphania Dom. (Notger.).

20. Grates nunc omnes. Festo Nat. Dom. ad primam missam (Notger.).

21. Gaude Sion. Festo translat. 3 regum. Cette fête ne se célèbre plus depuis la révision du Bréviaire, faite en 1784 (Auteur inconnu).

22. Gaude Maria templum. Festo Concep. Mariæ (auteur inconnu).

23. Gaude Mater Anna. Festo S. Annæ (Auteur inconnu).

24. Hanc concordi. Festo S. Stephani Proto-Martyr (Notger.).

25. Illuminare Hierusalem. Festo S. Augustini E. D. (Auteur inconnu).

26. Inclyte psallamus. Festo S. Ludgeri proto ev. monasteriensis (Auteur inconnu).

27. Joannes Jesu Christo. Festo S. Joannis Ev. (Notger.).

28. Jucundare plebis fidelis. De Evangelistis. Cette prose mérite d'être lue, car elle donne l'explication des emblèmes sous lesquels on représente habituellement les évangélistes. (Voy. Joannis Molani, *Histor. S. Imaginum et picturar.*, lib. III, cap. LVIII, lib. VI, cap. XXVII, et Or. Augusti, *Des choses mémorables de l'archéologie chrétienne*, t. III. S. Mathieu, p. 237, S. Marc, p. 246, S. Luc, p. 248, et S. Jean, t. I[er], p. 288.

29. Laudes Christo. Ferria secunda Paschæ. (Auteur inconnu).

30. Laus Deo patri. Festo S. Trinitatis. (Auteur inconnu).

31. Laudes Crucis. Festo Invent. sanctæ Crucis (Adam de Saint-Victor, né en Bretagne, mort à Paris, 1177, chanoine de l'ordre des Augustins dans la célèbre abbaye de Saint-Victor. Voy. Schulting, *Biblio. eccl.*, t. IV, p. 1, 15, et aussi *Clictovæi Elucidatorium* et de Moléon, *Voyages liturgiques*, p. 187. Rambach, *Anthologie*, t. I[er], p. 296.)

32. Laudes Salvatoris. Die S. Paschæ (Notger.).

33. Laus tibi Christi. Festo SS. Innocentium (Notger.).

34. Laus tibi Christi, qui es Salvator. Festo Mariæ Magdalenæ (Gottschalk (Godescalcus) au XI[e] siècle).

35. Lauda Sion. Festo corp. Christi (faussement attribué à saint Thomas d'Aquin).

36. Laus Patri gloriæ. Festo S. Trinitatis. (Auteur inconnu).

37. Laurenti David. Festo S. Laurentii, mart. (Auteur inconnu).

38. Lætabundus exultet. Festo puris. Mariæ. (Saint Bernard).

39. Majestati sacro sanctæ. Festo Translat. 3 regnum (Auteur inconnu).

40. Majestati sacro sanctæ militans. Festo SS. Gereomis et Victor. (Auteur inconnu).

41. Natus ante secula. Festo Nat. Domini (Notger.).

42. O beata beatorum. De com. pl. Mm. (Auteur inconnu).

43. Omnes S. Seraphim. Festo S. Reliquarum. (Auteur inconnu).

44. Pange Sion redemptori. Festo S. Lamberti, M. (Auteur inconnu).

45. Petre summe Christe pastor. Festo SS. Apost. Petri et Pauli. Clictovæus nomme le pape Gélase († 496) comme auteur.

46. Psallat Ecclesia mater illibata. Festo Hieronymis Eccl. Dei. (Auteur inconnu).

47. Psallite Regi nostro, psallite. Festo decollat. S. Joannis Baptistæ. (Gottschalk).

48. Sanctissimæ Virginis votiva. Festo S. Catharinæ. Voy. Moléon, *De pictur.*, lib. III, cap. L. (Auteur inconnu.)

49. Sanctæ Annæ. Festo S. Annæ M. B. M. V. (Auteur inconnu).

50. Sancti Baptistæ. Die natal. S. Joannis (24 junii) (Notger.).

51. Sancti Spiritus. Autrefois à la Pentecôte (Notger.).

52. Stirpe Maria regia. Festo Nativ. Mariæ (Notger.).

53. Summi triumphum. Festo ascensionis Domini (Notger.).

54. Urbs Aquensis, urbs regalis. De S. Carlo imp. (Auteur inconnu).

55. Verbum bonum et suave. De conceptione B. M. V. (Auteur inconnu) (1).

56. Verbum Dei, Deo natum. Festo S. Joan-

(1) Cette prose, ainsi que celle de la sainte croix : *laudes crucis attolamus*, ont servi à saint Thomas d'Aquin pour la composition du *lauda Sion*. Les manuscrits se trouvent à la bibliothèque impériale sous les n[os] 1132 et 1137, folio 115, verso, et à la bibliothèque de Douai sous le n° 124.

nis, ante Port. lat. Voy. Hieron., lib. I, contra Jovinian.

57. Veni, S. Spiritus. Die S. Pentecostes. — Nous en avons parlé plus haut.

58. Victimæ paschali laudes. Festo Paschæ. — Nous en avons parlé plus haut.

59. Virgini Mariæ. De Domino post Pascha. Cette prose est à peu près semblable à celle du jour de Pâques, *Victimæ*. (Auteur inconnu). On peut l'appeler une mauvaise imitation du *Victimæ*.

60. Virginalis turma sexus. Festo S. Ursulæ et soc., mm. (Auteur inconnu.)

Nous avons parlé plus haut du *Dies iræ* et du *Stabat Mater* et dit tout ce qui les concerne.

Nous bornons ici nos recherches sur les origines des proses, nous réservant peut-être de traiter cette matière sous une nouvelle forme et pour le plus grand bien du chant (ecclésiastique) grégorien.

GEORGES SCHMITT.

COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE
de la Revue de Musique sacrée.
Séance annuelle.

Le 19 novembre dernier, MM. les membres du Comité de rédaction et de patronage de la *Revue de musique sacrée*, réunis en assemblée générale, ont procédé à l'élection des membres du bureau, en vertu d'un article de leur règlement qui fixe à une année la durée des fonctions.

Le scrutin a donné le résultat suivant :

Président : M. Charles POLLET;

Vice-présidents : MM. DENNE-BARON et Charles VERVOITTE.

Rapporteur : M. Georges SCHMITT.

Secrétaire du Comité : M. Charles COLIN.

Secrétaire adjoint : M. Albert REPOS.

Bibliothécaire : M. Gabriel REY.

Sur la présentation de M. le Directeur de la *Revue*, M. Louis ROGER a été maintenu par le Comité dans ses fonctions de rédacteur principal.

Dans quelques paroles pleines de tact, d'à-propos et de confraternité, M. le Président a fait ressortir les avantages qui résultaient de cette association de talents. Il a rappelé les travaux accomplis par le Comité depuis sa fondation, dont cette soirée était l'anniversaire.

En prenant place au Bureau, chacun des membres nouvellement élus a remercié l'Assemblée d'avoir bien voulu lui donner ses suffrages.

Au moment de s'asseoir dans le fauteuil de la vice-présidence, M. Denne-Baron, dans la séance suivante, a prononcé le discours que nous allons reproduire :

« Messieurs et chers Confrères, »

« En prenant possession de ce fauteuil, mon premier devoir est de venir vous remercier d'un honneur que je n'avais pas brigué. Ce n'est pas sans quelque appréhension que je succède à celui de nos collègues qui jusqu'ici a rempli avec tant de zèle et de dévouement les fonctions de vice-président de notre société. Nature toute germanique, chaleureuse, franche et loyale, notre ami et cher collègue, M. Schmitt, a prouvé toute l'importance de sa présence à la tête du Comité. Une foule de projets qui ont reçu leur exécution, et dont, il faut bien le dire, leur auteur a jusqu'à présent peu profité, nous ont fait apprécier ses travaux et leur valeur. N'est-ce pas lui qui dernièrement encore quittait le fauteuil que j'occupe aujourd'hui, pour venir à ce tableau poser avec autant de savoir que de lucidité les questions si difficiles que vous avez eues à examiner au sujet de la pratique des divers modes du plain-chant. Ne l'oublions pas, Messieurs, nous devons beaucoup à notre honorable confrère, et si, dans un sentiment de reconnaissance, nous lui tendons tous la main, ce n'est pas seulement pour la lui serrer bien cordialement, mais pour la retenir en priant notre cher collègue de nous continuer le concours de ses lumières, dans ses nouvelles et importantes fonctions de Rapporteur. »

« Pour ma part, Messieurs et chers confrères, si le hasard voulait qu'en l'absence de notre vénérable président et de mon honorable collègue M. le vice-président Vervoitte, je fusse appelé à les remplacer momentanément, veuillez être persuadés que je ferai de mon mieux pour maintenir la dignité de l'assemblée, la liberté de discussion et le respect de nos opinions artistiques. Nous conserverons les égards qui font la bonne confraternité et nous éviterons toute personnalité et toute matière de discussion qui tendraient à nous désunir. N'oublions pas que nous sommes ici sous la douce et harmonieuse invocation de sainte Cécile, notre patronne. On a dit, et ce n'est pas nouveau, que l'union fait la force. C'est cette union secondée par de sérieux travaux qui, dans l'avenir, sera la condition de notre existence ici comme au dehors. »

« Je vous devais cette profession de foi, Messieurs et chers confrères : elle n'aura d'effet et de durée dans nos fonctions qu'autant que vous le voudrez bien. »

« Je terminerai en appelant votre attention sur une omission qui me paraît avoir été commise dans notre dernière séance à l'occasion du renouvellement du bureau. J'ai l'honneur de vous proposer de réparer cette omission en votant des remercîments à notre cher confrère M. Louis Roger, rédacteur principal du Comité de patronage de la *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*. Ces remercîments ne doivent pas se faire attendre davantage; ils seront en même temps, de la part du Comité, une nouvelle sanction des fonctions aussi difficiles qu'ingrates, qui sont conférées à notre honorable confrère et qu'il remplit, comme chacun sait, avec autant de zèle que de talent. »

A quelques jours de là, le plus grand nom-

bre des membres du Comité se réunissaient dans un banquet.

Nous ne dirons pas les bonnes paroles qui ont été échangées pendant cette réunion. L'entente la plus agréable et la sympathie la plus expansive avaient établi, entre les convives, ces entretiens aussi rares que charmants qui distingueront toujours une réunion d'artistes.

Divers toasts ont été portés par M. Pollet, président. L'un à M. Repos, le Directeur de la *Revue*, l'infatigable propagateur de livres de plain-chant et de musique religieuse; un autre à M. Georges Schmitt, qui a été le promoteur du Comité; un troisième à M. Louis Roger, le rédacteur du journal, puis à l'avenir de l'Œuvre entreprise par le Comité, à la Concorde, etc.

Un toast chaleureux, porté à M. le Président, a rappelé la courtoisie, le dévouement et l'impartialité avec lesquels il dirige les assemblées du Comité.

Des vœux, hélas! inutiles, ont été faits pour le rétablissement de la santé de Mgr Morlot, dont on venait d'apprendre le triste état.

Plus d'un absent n'a point été oublié; plus d'un dévouement bien connu a eu sa part dans la distribution des sympathies de tous les membres présents.

Avant de se séparer, M. Louis Roger a demandé la permission de porter une santé à *la Confraternité artistique*. Voici dans quels termes il s'est exprimé :

« C'est chose heureuse vraiment, et nouvelle à la fois, que cette cordiale entente qui a régné parmi nous depuis le jour où notre ami, M. Georges Schmitt, a eu la bonne pensée de nous grouper autour d'un même drapeau. Nous vivions séparés, étrangers les uns aux autres, et c'était une faveur du ciel si même nous n'étions pas ennemis sans nous être jamais vus. »

« Notre union donne au monde un bel exemple. La discorde, que le malin esprit a introduite dans le camp des artistes pour se venger des jouissances qui lui sont refusées et qui naissent sous nos pas, pour ainsi dire comme les marguerites sous le pied des promeneurs aux jours d'avril, la discorde nous divisait quelquefois, prenant pour prétexte les amours-propres blessés. Elle allumait la guerre entre gens créés pour s'aimer et se tendre la main. Et il arrivait qu'une classe intelligente, un peu faite pour être exempte des sottises de l'humanité, prêtait à rire au vulgaire, qui se consolait ainsi de ne pouvoir s'asseoir au banquet des lettres et des arts.»

« Nous avons eu la meilleure des inspirations en nous rapprochant. Ce serait un trait d'esprit si ce n'était pas une bonne action. J'y veux voir l'un et l'autre. Car du même coup nous multiplions nos forces en les retrempant dans une affection commune. »

« Plus nous nous rapprochons, Messieurs, moins je comprends la cause des divisions qui règnent souvent dans nos rangs. »

« Chacun de nous travaille au salut d'une idée, chacun de nous aspire à cette renommée dont les philosophes disent tant de mal en la poursuivant autant que nous. Quel que soit le but que nous nous proposons d'atteindre n'est-il pas assez large pour que chacun de nous y puisse porter la main. Pourquoi la guerre, quand tant de places sont à prendre ; quand les plus ambitieux y peuvent prétendre sans faire tort aux plus humbles? La gloire, Messieurs, c'est l'horizon immense. Les planètes de grande dimension n'y gênent pas la petite étoile qui scintille dans les belles nuits d'été. Dans le rayonnement des constellations chacune brille pour sa part. Voyez là-bas la grande figure de *Palestrina*, elle n'éclipse pas le brin d'or qui s'appelait *Hippolyte Monpou*. Tout le siècle de Louis XIV avec ses éblouissements n'a pu dérober à vos yeux la modeste personne de *Guedron*. Nous chantons encore, et nos neveux chanteront après nous : »

« Aux plaisirs, aux délices bergères. »

« C'est que dans l'œuvre de Dieu, en bas comme en haut, parmi les hommes comme dans la voûte céleste, tout est bien ordonné. Chaque chose a sa physionomie et son utilité. Pourquoi les jalousies quand nul ne peut nous prendre ce qui nous distingue essentiellement. Un peu plus un peu moins, nous avons tous reçu la faculté de créer par le travail ce que le monde admire : les talents. Rivaux, pourquoi le serions-nous ? Nous ne pouvons rien sur le talent d'autrui, qui ne peut pas davantage contre nous. Eussions-nous le pouvoir d'amoindrir le mérite des autres que nous n'en serions guère plus avancés. Ce n'est pas en décapitant une armée de grenadiers que nous ajouterions un pouce à notre taille. Voyez cet arbre couvert de fruits, je me plais à y voir l'image de la renommée. Les grappes sont belles, le fruit est savoureux. Mais il y faut atteindre. Les uns, les plus heureux et les plus grands, atteindront au sommet de l'arbre, les autres se contenteront des grappes pendantes aux branches voisines. Quelques autres encore, moins favorisés, trouveront dans les gazons les fruits tombés dont il se contenteront. Prenez à l'arbre, prenez toujours. La cueillette ne sera pas faite demain. Le fruit renaît sous les doigts des avides moissonneurs. *Palestrina* a mordu à l'arbre, il y paraît assez, non à l'arbre toutefois, mais aux paniers qu'il a remplis et dont ses épaules glorieuses sont chargées. Combien d'autres sont venus après lui. Combien d'autres après nous y cueilleront sans jamais épuiser l'arbre immense et victorieux. »

« En regardant les paniers ne portons envie à personne. Si les nôtres ne sont pas tout à fait vides rendons-en grâce au ciel. Il a plus fait pour nous que pour le commun des hommes. Je regarde au delà de ces murailles qui entourent notre capitale, j'y compte par millions des hommes qui n'auront jamais su ce que c'est que la gloire. Ils mourront sans même en avoir su le nom. Le temps n'aura pas même le soin d'effacer sur une croix de bois quelques syllabes disant à la génération prochaine qu'ils ont vécu !

« Plus favorisé qu'eux, l'artiste ne meurt pas tout entier. Il demeure parmi les hommes avec l'œuvre qu'il a laissée aux hommes. Petite étoile ou glorieux soleil, cette œuvre sera vue. Qui sait même si les superbes d'aujourd'hui ne s'effaceront pas un jour devant le scintillement de l'étoile timide. Mystère encore que celui-là. Encore une consolation qui nous est laissée. »

« Soyons donc satisfaits du peu qui est à nous. Regardons nos paniers avec amour. Alfred de Musset disait avec plus d'esprit que de vérité : « Mon verre n'est pas

grand, mais je bois dans mon verre. » Le grand poète buvait dans l'Océan; mais ceux qui n'ont qu'un verre modeste doivent encore s'estimer heureux. »

« Ne jalousons personne, puisque l'envie ne saurait rien ajouter à notre mérite. Rendons justice à ceux qui ont reçu autant ou plus que nous. La famille artistique tire une gloire commune de ce qui fait la renommée de chacun de ses membres. »

« Haydn est-il moins grand pour avoir salué, lui le vétéran de l'art, la jeune gloire de Mozart? Où sont-ils, au contraire, ces musiciens obscurs, dont l'auteur de *Don Juan* essuya les affronts dans ses tournées en France, en Italie et en Allemagne? Leurs noms se sont perdus. Ils échappent au mépris par leur obscurité, ce qui prouverait, messieurs, que la médiocrité elle-même est bonne à quelque chose. »

« Je vous ai proposé un toast à l'union. Pour moi, messieurs, là est notre grandeur, notre courage et notre salut. L'art sera mieux servi quand nous serons unis, et le respect des uns envers les autres grandira les talents en grandissant les caractères.

« J'ai peut-être abusé de votre patience en vous parlant d'un principe que vous pratiquez si bien. Pardonnez à votre rédacteur d'avoir cru un instant qu'il écrivait un article pour la *Revue*. L'habitude a été plus forte que sa volonté. »

« A LA CONFRATERNITÉ ARTISTIQUE! »

On s'est retiré sur ces paroles après avoir pris jour pour la continuation des travaux qui réunissent tous les vendredis, à huit heures du soir, au bureau de la *Revue de musique sacrée*, les membres du Comité.

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE

DE MUSIQUE SACRÉE.

La séance d'assemblée générale de la *Société Académique de musique sacrée* a eu lieu le 29 décembre 1862, à huit heures du soir, dans la salle des mariages, à Saint-Roch.

L'assemblée était très-nombreuse. On y remarquait M. l'abbé Faudet, curé de Saint-Roch, M. l'abbé Hamon, curé de Saint-Sulpice, M. l'abbé Legrand, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois, M. l'abbé Delaunay, curé de Saint-Etienne-du-Mont, et plusieurs autres ecclésiastiques.

Cette séance avait pour but le renouvellement des fonctionnaires de la Société, dont les pouvoirs, aux termes du règlement, étaient expirés.

Au début de la séance, M. Vervoitte lit le discours suivant :

Messieurs,

Lorsque, il y a maintenant une année, vous voulûtes bien me confier les pouvoirs que je remets aujourd'hui entre vos mains, je me sentis tout à la fois vivement touché de vos suffrages et passablement effrayé de la tâche que j'allais avoir à remplir.

La *Société académique de Musique sacrée* n'existait encore que de nom; à part les quelques artistes zélés qui avaient eu l'idée première de sa fondation, il lui manquait ce qui constitue par-dessus tout une société : *des membres*. Quant à établir l'institution projetée sur des bases qui en garantissent la durée et répondissent au but pour lequel elle était destinée, ce n'était point là le mandat du président, mais recruter des sociétaires, telle allait être sa mission. Or, cette mission, Messieurs, présentait bien quelques difficultés.

Il fallait réunir un certain nombre d'amateurs qui voulussent bien donner à la Société leur temps, leur talent et leur cotisation; les habituer à prendre à jour fixe le chemin de la salle de répétitions, leur faire accepter l'étude de compositions sérieuses, n'offrant à des chanteurs habiles et habitués à de légitimes succès que peu ou point d'occasions de faire apprécier leur mérite.

A ces amateurs d'élite dont le précieux concours ne saurait nous inspirer trop de reconnaissance, il fallait joindre des artistes; demander à des maîtres de chapelle, à des organistes dont chacun a direction et indépendance dans sa sphère, de venir, avec abnégation, se ranger sous la direction d'un collègue et non-seulement, négliger pour cela de fructueuses occupations, mais encore (chose sans précédent jusqu'alors) payer une cotisation égale à celle des simples amateurs.

Si je me suis complu trop longtemps à votre avis, Messieurs, dans l'énumération des difficultés qui m'attendaient en chemin, ce n'est point, croyez-le bien, pour revendiquer à mon honneur les résultats satisfaisants que nous avons déjà obtenus. Je n'ai eu et ne puis m'attribuer en tout ceci d'autre mérite que celui d'une bonne volonté sincère et je ne pourrais d'ailleurs me prévaloir de ce que j'ai fait que pour avoir à regretter hautement devant vous de n'avoir pas su mieux faire.

Aussi n'est-ce point sur mes faibles efforts que je veux attirer votre attention reconnaissante, mais bien plutôt sur le zèle de nos sociétaires-amateurs et plus encore (s'il m'est permis de le dire) sur le dévouement de nos sociétaires-artistes. C'est surtout à propos de ces derniers qu'il me paraîtrait bien opportun de faire au moins une fois justice de ces écrivains, qui, sous prétexte d'une ardeur religieuse plus ou moins désintéressée, s'en vont répétant chaque mois dans des publications ouvertes à leur verve austère, que l'amour de l'art religieux est mort dans le cœur des artistes. Pourquoi (sous forme de digression à ce qui nous occupe plus spécialement ici), ne repousserions-nous point cette assertion si injuste à l'aide de questions telles que celles-ci : « Qui donc s'est rendu à l'appel d'un congrès pour la restauration de la musique d'église? Qui donc en a payé les frais? Qui y a porté cet examen sérieux des doctrines controversées, ce sens pratique si préférable aux brillants discours qui n'effleurent le plus souvent que la superficie des questions? Qui donc, sinon les artistes? — Ne sont-ce point encore des artistes qui, à l'épreuve du découragement et de l'injustice, ont fondé ces conférences bi-mensuelles où les questions d'art les plus élevées sont élucidées avec une méthode, une suite et une intelligence des matières traitées, qui n'appartiennent qu'à des hommes spéciaux?

Qui donc enfin, Messieurs, a consacré depuis vingt ans et plus ses efforts et le fruit de

ses études à la réorganisation et à l'amélioration des chœurs de nos églises, sinon et toujours ces mêmes artistes, dont on ne déprécie tant le mérite que pour n'avoir jamais rien fait pour y atteindre.

N'en doutez pas, Messieurs, si les écrivains auxquels je fais allusion, au lieu de se lamenter journellement sur un sujet qui ne leur a coûté jamais que quelques phrases, s'étaient mis eux-mêmes à l'œuvre, ils auraient bien vite été convaincus de ce qu'il faut de talent et de dévouement pour tirer quelque parti des ressources restreintes qu'offrent à la plupart des artistes les sommes allouées par les fabriques à l'exécution de la musique dans les églises.

Et, pour en revenir plus directement au but qui nous rassemble, à quel mobile obéissez-vous donc, vous qui vous réunissez pour étudier les chefs-d'œuvre consacrés au culte de l'église par les compositeurs les plus illustres des plus célèbres écoles?

Palestrina le Romain, Marcello le Vénitien, Durante le Napolitain, Victoria l'Espagnol et la noble pléiade des Allemands, dont trop de noms seraient à citer, tels sont les maîtres et les modèles que vous vous êtes choisis. A coup sûr, ils peuvent répondre de vous et nous venger tous du reproche d'avoir laissé s'éteindre dans notre cœur l'amour de l'art religieux et classique.

Soyons donc de plus en plus attachés à notre œuvre, et si les moyens nous manquent partiellement pour exécuter les ouvrages des grands hommes que nous admirons, mettons en commun nos ressources et prêtons-nous un mutuel appui.

Qu'il me soit permis, avant de résigner entre vos mains mes fonctions de président, d'offrir mes sincères remerciements à mes deux honorables collègues, MM. les vice-présidents. Dans l'un, M. Pollet, j'ai constamment trouvé cet esprit de conciliation et de droiture si nécessaire à toute bonne administration, cette rectitude de jugement, fruit d'une longue expérience, à laquelle j'ai dû souvent d'excellents conseils.

Dans l'autre, M. Busserolles, retenu loin de nous depuis quelque temps par la maladie et la mort récente de son père, sans que son zèle pour notre œuvre ait jamais cessé de se révéler par la sollicitude la plus vive pour nos succès, j'ai rencontré ce que tous vous trouverez en lui, l'urbanité des manières, la grâce du langage jointes aux agréments plus solides d'une sérieuse et haute intelligence.

Je n'ai point eu moins à me louer de nos deux excellents directeurs de musique MM. Schmitt et Dhibaut, et de la bonne confraternité avec laquelle ils ont travaillé de concert avec moi à la réussite de nos exécutions. Si dans une occasion toute récente, j'ai été heureux d'inaugurer la première manifestation publique de la Société avec le bâton de mesure du prince de la Moskowa, — précieux souvenir qui me fut offert par sa famille, — il ne m'a pas été moins agréable de le déposer ensuite entre les mains de ces deux habiles et bienveillants artistes.

Je serais assurément interprète infidèle de vos sentiments si je ne rendais également un reconnaissant hommage à notre honorable trésorier, M. Calla, à la sagesse de ses vues, au tact exquis et à la justesse de ses appréciations, à cette sollicitude éclairée qui, en sauvegardant nos intérêts matériels, assure à notre société artistique une prospérité plus grande et une plus certaine durée.

C'est en votre nom, mais au mien plus spécialement encore, que je me plais à proclamer les services zélés et intelligents qu'ont rendus à la Société et que m'ont rendus personnellement le secrétaire M. Sylvain Saint-Étienne, et le secrétaire-adjoint M. de Bagnaux. Leurs fonctions demandent un travail presque constant, beaucoup d'exactitude et de méthode. Et cependant, M. Sylvain Saint-Étienne, non content de la tâche qui lui était attribuée, nous a donné dans la presse, où il jouit d'une considération si méritée, un concours des plus actifs et des plus utiles à la publicité de notre œuvre.

Messieurs les bibliothécaires Guyon et de Méricourt ont rivalisé de courtoisie et d'empressement dans l'exercice de leur tâche, et je ne doute pas que chacun des exécutants ici présents ne s'associe aux remerciements que je leur adresse.

Vous vous joindrez également à ceux que j'offre bien sincèrement à l'un de nos membres les plus zélés, M. d'Ingrande, dont le talent ne saurait être comparé qu'à son infatigable obligeance. Nous devons également une mention particulière à M. Delort, l'habile rapporteur de la commission du règlement, et l'un de nos sociétaires les plus dévoués et les plus distingués.

Vous ne me pardonneriez point, Messieurs, de terminer cette revue de noms amis de notre œuvre, sans rappeler de nouveau à vos souvenirs reconnaissants celui de l'obligeant éditeur de la *Revue de musique sacrée*, M. Repos. Les services nombreux et de tout genre qu'il nous a rendus, les colonnes de son journal complaisamment ouvertes aux comptes-rendus de nos séances, témoignent suffisamment de sa sollicitude toute désintéressée pour notre œuvre.

Je suis vraiment heureux, Messieurs, d'avoir à signaler tant de bons offices et un concours si bienveillant de la part de tous mes collègues. Chacun a payé son tribut à l'œuvre commune; nulle question d'amour-propre, nulle préoccupation égoïste n'a entravé nos travaux. Des artistes éminents, des chanteurs d'élite, tels que MM. Bussine, Delort, Marochetti, prenant modestement leur place comme simples choristes et répétant avec toute la conscience possible leur partie concertante, ne nous donnent-ils pas la meilleure preuve de l'abnégation et du désintéressement personnel auxquels peuvent atteindre des hommes aimant l'art pour l'art.

Pour moi, Messieurs, j'ai à me féliciter vi-

vement d'avoir été si bien secondé, mais je profiterais mal de l'exemple qui m'a été donné de toute part, si je cessais jamais, *à quelque titre que ce soit*, de coopérer de tout mon pouvoir à la prospérité d'une institution à laquelle je dois d'ailleurs rester d'autant plus attaché qu'elle m'a valu depuis sa naissance jusqu'à ce jour de nombreux et précieux témoignages de votre honorable sympathie.

Après ce discours, qui a été très-applaudi, M. le secrétaire se lève et prononce quelques paroles de remerciment en son nom et en celui de ses collègues, auxquels M. le président a rendu hommage, et qui ont pris une part active dans les travaux de la Société.

Immédiatement après, M. Charles Vervoitte a prié M. le curé de Saint-Sulpice d'accepter la présidence comme il l'avait fait également l'année dernière, à pareille époque, à la séance de fondation de la Société.

M. le secrétaire donne d'abord lecture du procès-verbal de la dernière réunion de l'assemblée générale, qui est adopté à l'unanimité.

Ensuite M. l'abbé Hamon engage les membres de la Société à prendre part aux votes successifs qui vont avoir lieu. Il prie les scrutateurs, MM. Debbeld, le comte de Brancion, Adrien Boieldieu et Desmichels, de se placer aux bureaux qui leur ont été désignés pour recueillir les bulletins. On procède aux votes par bulletins secrets, et le résultat de l'épreuve vient confirmer les noms de tous les anciens fonctionnaires, qui restent dès lors dans les mêmes positions qu'ils occupaient antérieurement. Ces choix sont accueillis par d'unanimes applaudissements.

Le bureau reste donc composé ainsi qu'il suit:

Président-directeur de musique.

M. Charles Vervoitte, maître de chapelle de Saint Roch.

Vice-présidents.

MM. Charles Pollet, compositeur de musique;
Busserolles, conseiller à la Cour impériale de Paris.

Directeurs de musique adjoints.

MM. G. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice;
Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin.

Secrétaire.

M. Sylvain Saint-Étienne, homme de lettres.

Secrétaire-adjoint.

M. de Bagnaux, attaché au ministère des finances.

Trésorier.

M. Calla, membre de la Chambre du commerce.

Trésorier-adjoint.

M. l'abbé Depontaillier, vicaire à Saint-Roch.

Bibliothécaire.

M. l'abbé Vincent.

Bibliothécaires-adjoints.

M. Guyon (Eugène), homme de lettres;
M. de Méricourt.

Avant de lever la séance, et sur la proposition de M. le président, des remerciments sont adressés à MM. les membres du comité et aux divers membres de la société qui ont chanté les *soli* à notre première exécution musicale qui a eu lieu le 23 décembre à l'église de Saint-Roch. A ce sujet, des lettres seront adressées par M. le secrétaire, à madame la comtesse de Vignolles, madame Peudefer, madame la baronne de Fourment, madame Brésil, mademoiselle Bernard des Portes, et mademoiselle Delaunay; ainsi qu'à MM. Daviot, référendaire à la cour des comptes, Lenoble, Magnier et Quesne.

M. le Président annonce que les répétitions auront lieu tous les mercredis pour préparer les éléments d'un grand concert de musique religieuse et classique.

La séance est levée à onze heures.

Le Secrétaire,
SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE.

PREMIÈRE AUDITION
DE LA
SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Dans l'un de nos derniers numéros, nous faisions connaître à nos lecteurs le règlement de la *Société Académique de musique sacrée*, dont le siége est, comme on sait, au presbytère de l'église Saint-Roch, à Paris. Aujourd'hui nous sommes heureux d'avoir à constater le succès que cette Société vient d'obtenir dans une première audition qui fait espérer d'excellents résultats pour l'avenir.

Le mardi 23 du mois de décembre dernier, a eu lieu à l'église Saint-Roch, dans la chapelle du Calvaire, la bénédiction de la nouvelle station, *le Crucifiement*, œuvre due au talent élevé de l'un de nos statuaires, M. Dusseigneur. A l'occasion de cette solennité, M. le curé de Saint-Roch avait bien voulu demander le concours de la *Société Académique de musique sacrée*, qui s'est empressée de répondre à cet appel en exécutant, devant une nombreuse assemblée de fidèles, trois des plus beaux morceaux de son répertoire: le *Stabat Mater* d'Haydn et les deuxième et troisième des *Sept paroles de Jésus-Christ*, du même maître.

Environ cent cinquante sociétaires s'étaient réunis pour prendre part à cette sainte communion de l'art, où les rangs se confondaient dans une même pensée morale et religieuse. Les *soli* avaient été confiés à des artistes et amateurs du mérite le plus distingué. Chacun de ces solistes aurait droit ici à un éloge spécial que le défaut d'espace ne nous permet pas de leur donner. Nous nous bornerons à citer leurs noms. Ce sont, pour le *Stabat*, madame Pendeffer, soprano; madame la comtesse de V...., contralto; MM. Magnier, ténor, et D...., référendaire à la Cour des comptes, basse. Pour la deuxième *Parole*, madame Delaunoy, soprano; mademoiselle Bernard des Portes, contralto; MM. Magnier, ténor, et Lenoble, basse. Enfin, pour la troisième *Parole*, madame la baronne de F...., soprano; madame Brésil, contralto; M. Magnier, ténor, et M. Quesne, basse.

Malgré le peu de temps que les membres de la Société avaient pu consacrer aux répétitions, ces trois morceaux ont été exécutés non-seulement avec un ensemble irréprochable, mais aussi avec une entente parfaite des nuances, sous l'habile direction de M. Ch. Vervoitte, président directeur de la Société, et de MM. Dhibaut et Schmitt, directeurs-adjoints, qui tous trois, rivalisant de zèle et de talent dans la mission qui leur est confiée, ont successivement tenu le bâton de mesure.

Ces sublimes pages empreintes d'une si profonde tristesse, et dans lesquelles l'âme pieuse, calme et sereine de l'illustre compositeur se reflète à chaque instant, ont produit une vive impression sur l'auditoire. C'est qu'en effet la musique d'Haydn est intelligible pour tous. Quel que soit le genre qu'il traite, religieux ou instrumental, on retrouve partout cette abondance et cette clarté d'idées, cette netteté de plan, cette éloquence naïve et charmante qui caractérisent son style, et le rendent accessible aux oreilles les moins exercées. Partout l'art le plus parfait se manifeste dans les développements de sa pensée, si simple en apparence, qui s'élève paisiblement vers un ordre de beautés réelles, pures, vraies, naturelles, admirables produits des inspirations du génie combinées avec les ressources de la science.

La *Société Académique de musique sacrée* se propose d'organiser de grands concerts publics dès qu'elle aura assez augmenté son répertoire pour offrir un programme complet à ses auditeurs. Nous applaudissons de tout cœur à ses intentions. Sœur cadette de la *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*, elle tend au même but par des moyens différents. Si, en se livrant, par l'organe de son Comité, à l'examen approfondi des questions qui intéressent l'art musical religieux, la première de ces deux Sociétés cherche à propager les saines doctrines des anciens maîtres, la seconde popularisera leurs œuvres en les faisant entendre; elle réveillera dans les masses le sentiment de l'art par ces accents majestueux qui transportent l'âme dans les régions éthérées, où les archanges entourent de leurs célestes harmonies le trône de l'Éternel.

Depuis longtemps déjà, plusieurs membres de la Société académique font partie du Comité de la *Revue de musique sacrée*. A tous égards, nos sympathies étaient acquises à la nouvelle Société, qui devient pour ainsi dire le complément de son aînée. Nous ne saurions donc trop encourager ses efforts, et les seconder autant qu'il est en nous.

DIEUDONNÉ DENNE-BARON.

CHRONIQUE PARISIENNE.

Le 9 janvier dernier, c'est-à-dire le lendemain du jour où avaient eu lieu les obsèques de Mgr Morlot, archevêque de Paris, l'Association des artistes musiciens faisait exécuter dans l'église Notre-Dame l'immortel REQUIEM de Mozart. La translation des cendres des archevêques de Paris, dont les corps avaient été déplacés pendant les travaux exécutés dans les fondations du monument, était l'occasion de cette solennité musicale.

A midi, l'orchestre et les chœurs, formant cinq à six cents exécutants, commençaient le chef-d'œuvre de Mozart. L'affluence était considérable dans la vieille basilique. D'innombrables têtes fourmillaient dans les nefs, dans les transepts, dans le chœur et jusque dans les tribunes.

Bien que les tentures noires, la distance, les piliers énormes empêchassent de saisir les détails de l'exécution, la foule prêtait une attention respectueuse à l'œuvre du maître, et semblait comprendre qu'une création de Mozart, interprétée par tant d'artistes et dans un pareil lieu, n'est pas chose ordinaire et commune.

Le *Requiem* de Mozart n'a pas été fait pour être chanté dans une enceinte immense. Quelque idée qu'on se fasse de cette conception gigantesque, on aurait tort d'y voir une peinture murale faite pour être vue à distance; c'est une œuvre de détails, où s'est exercée dans les moindres linéaments l'imagination d'un grand artiste. Les compositions de Lesueur diffèrent en cela, comme en beaucoup d'autres choses, de la musique de Mozart. Elles sont faites à grands traits. Loin de perdre à être présentées dans une vaste salle, elles y gagnent considérablement.

Il était nécessaire de faire cette réserve, pour ne pas être trop sévère à l'endroit de l'exécution du *Requiem*. Elle a été aussi bonne qu'il était possible. Les *soprani* ont marché avec un ensemble qui leur fait le plus grand honneur. — N'était le motif que nous venons de faire valoir, nous dirions que les mouvements, et particulièrement ceux des fugues, ont été pris trop lents. Nous nous plaindrions encore du peu de relief des plus beaux endroits. L'uniformité tuait l'effet. Mais nous le répétons, ce n'est pas dans Notre-Dame, chargée de tentures funèbres, que le *Requiem* est à sa place. Ceux qui ont pu le croire doivent être désabusés.

Puisque nous sommes dans la métropole, nous n'en sortirons pas sans avoir parlé d'une mesure qui importe beaucoup à la solennité de ses cérémonies religieuses. M. le Ministre des cultes vient de confier à M. Cavaillé-Coll la reconstruction du grand orgue. Par une coïncidence des plus heureuses, S. M. l'Empereur a chargé le même facteur, disons le même artiste, de construire un instrument pour l'église de Rueil, où se trouve, comme on sait, une sépulture impériale.

Ajoutons encore, sans sortir de notre sujet, que l'inauguration du grand orgue de l'église Saint-Bernard aura lieu le 22 de ce mois, à huit heures du soir. L'instrument est sorti des ateliers de M. Cavaillé-Coll. Nous dirons quel effet il aura produit sous les doigts habiles de M. Chauvet, l'organiste de cette paroisse.

Toutes les églises de Paris se sont rendues en pèlerinage à Saint-Étienne-du-Mont, pour la neuvaine annuelle en l'honneur de sainte Geneviève. Chaque chapelle a fait entendre quelques morceaux qu'on ne saurait juger raisonnablement. On ne déplace pas un chœur sans lui faire perdre une partie de ses forces.

Nous nous proposions de donner une large place au compte rendu de ce qu'on a chanté dans les églises de Paris pendant les fêtes de Noël, mais l'abondance des matières ne nous le permet pas. Tout au plus pouvons-nous enregistrer l'exécution d'une belle messe de M. Frédéric Viret, à Saint-Germain-l'Auxerrois. Le jour des Saints-Innocents, le maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin a fait chanter la MESSE, A TROIS VOIX ÉGALES, DE MICHEL HAYDN, *messe dite de Saint-Nicolas*. C'est là une bonne inspiration. On connaît peu cette œuvre remarquable d'un maître que Joseph Haydn n'hésitait pas à mettre au premier rang des compositeurs religieux. Ce qu'elle contient d'inspirations élevées, nous ne saurions le dire aujourd'hui. Les enfants de Saint-Thomas-d'Aquin ont chanté avec une expression charmante (1).

Le jour de Noël, on a exécuté à Saint-Germain-des-Prés la messe que M. Georges Schmitt faisait entendre pour la première fois, il y a quelques mois, dans la chapelle des Carmes. On nous a dit beaucoup de bien de l'exécution. Quant à l'œuvre, nous avons dit naguère tout son mérite.

L.-C. LAURENS.

(1) Cette messe fait partie du *Répertoire* publié à la librairie Repos.

VARIÉTÉS.

LE GRAND ORGUE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS (1).

Je me fais un plaisir de vous communiquer les quelques renseignements que j'ai recueillis sur le grand orgue de notre cathédrale.

Cet instrument a été construit par les dons d'Alphonse le Myrhe, valet de chambre du roi Charles VI, receveur des aides à Amiens, et de Massine de Hainault, son épouse. Commencé en 1422, il fut terminé en 1429. En reconnaissance de leur libéralité, le chapitre accorda aux donateurs les honneurs de la sépulture dans la nef de la cathédrale, à côté de l'évêque (Evrard, un des deux évêques en bronze qui se trouvent actuellement à l'entrée de l'église). Une grande plaque de cuivre, sur laquelle les deux époux étaient représentés tenant tous deux le modèle du buffet d'orgue, portait l'inscription suivante, qui fut enlevée en 1793, et mise dans le creuset révolutionnaire :

Chi gisent dessous cheste lame,
Alphonse le Myrhe, Dieu ait l'âme,
O lay (à côté) damoiselle Massine
De Haynau, sa femme et affine,
Lequel Alphonse fut né jadis
De Béthencourt en Beauvoisis;
Du roy Charles-le-Bien-Aimé
De ce nom VIe nommé,
Fust varlet de chambre XX ans,
Et son recheveur par longtemps
Fust des aydes à Amiens;
Lesquels ont donné de leurs biens,
Dont on a fait à leur enprise
Les grans orgues de ceste église
En l'onneur du souverain père
Et de sa glorieuse mère.

Chaque année, le 25 août, jour de Saint-Barthélemy, on chantait, à huit heures du matin, une messe de *Requiem* pour le repos des âmes d'Alphonse le Myrhe et de son épouse.

Le chapitre de la cathédrale voulut faire réparer l'orgue en 1620. Il s'adressa dans ce but à Pescheur, célèbre facteur de Paris, avec lequel il fut convenu d'une somme de 2,700 livres pour les frais de réparation. Mais, soit que Pescheur n'ait pas rempli les conditions stipulées dans le marché, soit que le chapitre n'ait pas cru devoir lui laisser achever son travail, il ne fut donné à Pescheur que 800 livres, et l'on confia à Dallery d'Amiens la réparation de l'orgue. Dallery refondit les tuyaux, augmenta l'instrument de plusieurs jeux, et y joignit un positif qui fut achevé en 1622. Ces dépenses s'élevèrent à la somme de 3,600 livres. En 1768, de nouvelles augmentations et des réparations considérables furent faites à l'orgue d'Amiens. Mais le chapitre, voulant en finir avec ces restaurations partielles et toujours insuffisantes, se décida à faire renouveler l'orgue entièrement. Il vota une somme de 50,000 écus et s'adressa à Cliquot, qui devait se charger de cet important travail, lorsque la Révolution éclata. Enfin, l'orgue d'Amiens a été totalement réparé, en 1832, par John Abbey. Depuis ce temps, aucune modification n'y a été apportée (la restauration de 1832 a coûté 30,000 fr.).

Firmin Didot, dans sa biographie générale, veut que ce soit Dallery (Thomas-Charles), fils de Charles Dallery (facteur des orgues de St-Nicolas-aux-Bois et de l'abbaye d'Anchin, transportées depuis à St-Pierre-de-Douai), et cousin de Dallery Pierre, associé de Cliquot, qui avait été chargé de renouveler l'orgue d'Amiens avant la Révolution.

Je m'estimerai heureux, Monsieur, si ces quelques notes peuvent être utiles à la rédaction de votre revue. J'espère toujours recevoir l'envoi que vous avez bien voulu me promettre, et je saisis avec empressement l'occasion de vous offrir les salutations respectueuses

(1) Nous empruntons cet article à une lettre adressée à M. Georges Schmitt, organiste de Saint-Sulpice.

de celui que vous avez daigné honorer dans votre trop courte visite du titre de confrère.

Je compléterai ces renseignements en vous disant ce que je sais des orgues de notre ville. Vous les avez vues, et, par conséquent, vous avez pu juger par vous-même de leur plus ou moins de valeur intrinsèque. Il ne me reste donc qu'à vous en faire connaître les facteurs, si déjà ces indications ne vous ont pas été données dans votre trop court séjour à Amiens. Des orgues de Saint-Rémy et de Saint-Leu sont l'œuvre des frères religieux de l'abbaye de Valoire (au diocèse d'Amiens). Une réparation importante a été faite, il y a deux ans environ, à celui de Saint-Rémy, par M. Ch. Lefebvre, facteur d'Abbeville. L'orgue de Saint-Jacques a été construit l'année dernière par MM. Verschneider et Barker. Cet instrument est généralement regardé comme inférieur à celui que M. Verschneider avait établi dans la même église et qui fut brûlé dans l'incendie qui dévora Saint-Jacques au mois de juillet 1857. Aucune église d'Amiens ne possède d'orgue de chœur, si ce n'est la cathédrale, où se trouve un orgue d'accompagnement sorti des ateliers de MM. Merklin et Schutze. Cet instrument, de bonne qualité d'ailleurs, est insuffisant pour la grandeur du vaisseau et la masse de voix qu'il doit soutenir (il a deux claviers à la main et un clavier de *tirasses-pédales*).

Le plain-chant en usage dans notre diocèse est le plain-chant romain, rédigé par Nivers. M. l'abbé Leboulenger, chanoine de la cathédrale et préchantre, en a donné en 1856 une édition dans laquelle ont été conservés les anciens *ordinaires* du chant amiénois. Ces ordinaires, ainsi que les hymnes, psaumes, séquences, antiennes à la sainte Vierge, sont chantés à quatre parties, chaque dimanche, à la cathédrale, avec l'aide des séminaristes. L'harmonie employée dans ces faux-bourdons n'est pas l'harmonie que M. Niedermeyer appelle homogène et qu'il a exclusivement mise en pratique dans son Graduel ou dans son Vespéral. On a cru que l'on ne devait point éviter la note sensible, que les anciens théoriciens d'ailleurs ne proscrivent point si absolument.

Les orgues *harmonium* se propagent dans le diocèse; mais la grande difficulté est de trouver des accompagnements tout faits et qu'on puisse recommander en bonne conscience d'artiste.

Le goût et l'amour du plain-chant se sont conservés dans nos pays, et il n'est point de village où l'on ne chante chaque dimanche tous les plains-chants qui composent la messe et les vêpres de l'office.

Voilà, très-cher Monsieur, les quelques faibles renseignements que je puis aujourd'hui vous communiquer. J'espère pouvoir vous tenir au courant de tout ce qui se fera chez nous dans l'intérêt de la musique religieuse ou du plain-chant, et ne pas trop me rendre indigne du titre de correspondant que vous avez la bienveillance de me décerner.

Veuillez agréer de nouveau, Monsieur, mes salutations respectueuses.

L'abbé BOUCHER.

Nos abonnés recevront avec ce numéro un *Ave Maria*, chœur à quatre voix, par Frédéric Viret; un *Oremus* pour orgue, par Charles Pollet.

On y ajoute, comme SUPPLÉMENT, un *Veni sponsa Christi*, à quatre voix, de Palestrina, morceau que la Direction se fait un plaisir d'offrir à ses abonnés.

Le premier numéro de l'*Illustration musicale* a paru le 10 janvier. Il contient sous une magnifique couverture une *Notice Biographique* de M. FRÉDÉRIC VIRET, maître de chapelle à Saint-Germain-l'Auxerrois, par Louis Roger, un beau portrait de ce compositeur, dû au crayon habile de M. Lecoq; un *O salutaris* avec solo de baryton et chœur à quatre voix avec accompagnement d'orgue par M. Frédéric Viret; un *Ave verum* à quatre voix avec accompagnement d'orgue, par le même auteur, morceau dédié à M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin. En tout un portrait, huit pages de texte et douze pages de musique.

La 1re livraison du RÉPERTOIRE DES MAITRES ANCIENS est parue le 1er janvier. Elle contient le *Gaudeamus* par CARRISSIMI, avec accompagnement d'orgue par Ch. Vervoitte, et se vend 2 fr.; — l'abonnement par an, du 1er janvier, 12 fr.

Pouvoir de donner la bénédiction papale.
Pouvoir de porter les insignes canoniaux hors de la Cathédrale et hors du Diocèse.
Pouvoir de lire et conserver les livres à l'index.
Pouvoir d'anticiper Matines pour cause d'infirmité.
Dispenses du jeûne, de l'abstinence pour des raisons canoniques.
Commutations ou Dispenses de vœux, etc.
Affiliation aux Archiconfréries romaines.
Saintes reliques pour les Eglises et Chapelles.
Livres liturgiques ou de piété édités à Rome.
Approbations pour ouvrages liturgiques ou canoniques, etc.
Consultations diverses aux Sacrées Congrégations, à la Sacrée Pénitencerie, etc., etc.

Nous tâcherons toujours, en toute circonstance, de nous maintenir dans la voie qui nous est ouverte par nos vénérables Clients, dont nous aimerons constamment à mériter la sympathie, la confiance et l'estime.

E. REPOS, *Directeur*.

Librairie de E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

Méthode élémentaire et complète pour l'accompagnement du plain-chant, *spécialement destinée aux Ecclésiastiques et aux Elèves des séminaires et des maîtrises;* par M. l'abbé E. MEINDRE, Maître de chapelle à la cathédrale d'Agen (Lot-et-Garonne), professeur au Petit-Séminaire. — 2e édition. Prix net. 3 fr.

APPROBATION DE MONSEIGNEUR L'ÉVÊQUE D'AGEN.

Sur le rapport qui nous a été fait par une Commission compétente, nous croyons que la *Méthode élémentaire pour l'accompagnement du plain-chant*, composée par M. l'abbé Meindre, professeur au Petit-Séminaire et maître de Chapelle de la Cathédrale, a justement mérité les témoignages flatteurs qu'elle a valus à son auteur.

Nous nous empressons de la recommander à nos Séminaires et autres Etablissements religieux de notre diocèse.

Agen, le 28 janvier 1859.

† JEAN, *Évêque d'Agen*.

Voici ce que je disais dans une précédente circulaire; et de jour en jour on me prouve de toutes parts que je disais la vérité :

..... Tel vénérable curé, plus que sexagénaire, s'est mis à étudier dans mon livre la science de l'accompagnement; tel autre a mis cette méthode entre les mains de son instituteur, ou même d'un enfant... Tous, je puis l'affirmer, ont atteint le but, *sans maître et sans le secours de la musique*. Aussi, c'est une chose qui étonne d'abord d'entendre ces néophytes de l'harmonie accompagner le chant de l'Eglise, avec tant d'assurance et de richesse; et cela, non pas machinalement et par *la routine*, mais en raisonnant ce qu'ils font avec une science exacte et profonde. Quant à ceux qui connaissent déjà la musique, cette méthode, en leur enseignant le contrepoint, coordonne leurs idées qui, d'ordinaire, sont un peu confuses, et les met en état de se servir légitimement, pour l'accompagnement des chants liturgiques, des notions qu'ils ont déjà pu acquérir.....

MEINDRE.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.

ÉTUDE

SUR L'ORGUE MONUMENTAL DE SAINT-SULPICE ET LA FACTURE D'ORGUE MODERNE

Par M. l'abbé LAMAZOU

Vicaire de la Madeleine, membre du conseil de direction de la *Société académique de Musique sacrée.*

1 beau vol. grand in-8° raisin, enrichi de deux belles gravures, *net*, 3 fr.

Voici un livre du plus haut intérêt pour le clergé, les organistes, les fabriques de nos églises et les amateurs de l'art chrétien. Les juges les plus compétents dans les matières scientifiques et artistiques lui ont prédit un légitime et durable succès. Ce livre est en effet le résultat de plusieurs années d'études, de trois ou quatre excursions dans les différentes contrées d'Europe.

Au dix-huitième siècle, l'académie des sciences chargea dom Bedos de composer un traité spécial sur la facture d'orgue. Mais, depuis les travaux du savant bénédictin, que de progrès, que de modifications, que de découvertes on a vus se produire dans la facture d'orgue! Elle n'a pas été seulement améliorée ; elle a subi des transformations qui lui assurent aujourd'hui une place importante dans le domaine du culte sacré, de l'art musical, de la science et de l'industrie. Quel contraste entre les vieilles orgues de France, d'Angleterre, d'Allemagne, et les orgues de Saint-Denis, de Saint-Vincent-de-Paul, de la Madeleine, des cathédrales de Nancy et de Perpignan, de Saint-Eustache et surtout de Saint-Sulpice!

Ce dernier instrument est jugé par les notabilités de la science et de l'art, par nos meilleures revues et les virtuoses les plus renommés de l'étranger, comme l'instrument le plus complet et le plus parfait, comme l'*orgue modèle*, l'*orgue type*.

L'orgue de Saint-Sulpice ne résume pas seulement tous les progrès, toutes les inventions de la facture moderne, il renferme encore de beaux et ingénieux perfectionnements qui n'avaient pas jusqu'ici reçu d'application. Tous ces progrès doivent nous être d'autant plus chers qu'ils sont dus à l'art français, et particulièrement à notre savant organiste, M. A. Cavaillé-Coll. M. l'abbé Lamazou s'est proposé de compléter l'œuvre de dom Bedos en consignant dans un traité concis, clair et intéressant les inventions, perfectionnements de tout genre de la facture d'orgue, leurs rapports avec les intérêts de la liturgie, avec l'industrie et la science.

La description de l'orgue de Saint-Sulpice lui a fourni l'occasion de réunir dans une même œuvre des aperçus théoriques et pratiques qui donneront au lecteur les notions les plus utiles et les plus précises sur l'orgue de Saint-Sulpice, notre grand chef-d'œuvre instrumental, sur la facture moderne comparée à la facture ancienne.

L'auteur a traité son sujet avec une exactitude, une autorité qui assurent à son travail une véritable valeur scientifique; mais, pour lui donner en même temps un puissant intérêt et l'approprier à de nombreux besoins, il a abordé plusieurs questions qui intéressent le clergé, les fabriques, les maîtres de chapelle, les organistes et les amateurs de l'art chrétien. Il n'y a pas un organiste sérieux en Europe qui ne voudra lire avec attention le chapitre intitulé : *Les orgues et les organistes*. Il était difficile de signaler avec plus de raison, d'opportunité, de force et de mesure la décadence de l'art de l'organiste et les moyens de le relever et de le rajeunir. Ce chapitre seul est un service signalé rendu à l'art et aux artistes.

L'œuvre que nous livrons au public est neuve; elle manquait dans la sphère de la science et de l'art religieux. Ce qui en fait le mérite, ce n'est pas seulement l'intérêt, la valeur scientifique et artistique, mais encore un style sobre, élégant, correct. On s'aperçoit qu'elle émane d'une plume déjà exercée dans les luttes politiques et religieuses. La simple indication du sommaire des chapitres en fera mieux comprendre la portée. Elle renferme deux gravures dues à l'un de nos meilleurs artistes et représentant, l'une la façade de l'orgue de Saint-Sulpice, l'autre, la disposition des six claviers des cent-vingt registres et des vingt pédales de combinaison.

E. REPOS,
libraire éditeur.

LE PLAIN-CHANT. QUATRIÈME ANNÉE. — N° 4. — 15 FÉVRIER 1863. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

ENTRETIENS

SUR L'ENSEIGNEMENT DU CHANT.

On nous a demandé plusieurs fois quelques articles sur l'enseignement pratique de la musique.

Nous avons hésité à les écrire et plus encore à les offrir au public pour des raisons que nos lecteurs apprécieront.

L'enseignement est peut-être ce qu'il y a de plus difficile au monde. La valeur professorale d'un individu, musicien ou autre, n'est pas toujours en raison directe du talent qu'il peut posséder dans un art. Autre chose est de savoir pour soi et de savoir pour autrui. S'il suffisait d'exceller dans la pratique d'une spécialité pour être un professeur de haut mérite, nous irions demander aux grenouilles des leçons de natation, aux singes des leçons de gymnastique.

Par malheur, ce qu'on fait avec le plus d'habileté n'est pas ce qu'on enseigne le mieux. Nous avons vu des savants d'un mérite incontesté, des artistes éprouvés faillir à la tâche du professorat et ne parvenir qu'à faire partager à leurs élèves le dégoût dont ils étaient remplis.

L'enseignement est chose difficile, parce qu'il dépend de la réunion des trois conditions que voici :

1° La valeur professorale de celui qui le donne;

2° Les dispositions d'esprit de celui qui le reçoit;

3° L'énergie et l'efficacité des moyens employés.

Il est évident, pour quiconque veut se donner la peine de réfléchir, que le succès d'un enseignement quel qu'il soit est attaché à chacun de ces trois points.

Ce succès sera complet si l'équilibre est établi entre eux. Il sera partiel si une ou deux seulement des conditions sont remplies. Il sera négatif si les trois font défaut.

Et, en effet, un professeur capable peut obtenir de bons résultats indépendamment de l'aptitude de ses élèves. De leur côté, des élèves magnifiquement doués feront des progrès en dépit de l'incapacité du maître. En troisième lieu, avec des procédés défectueux, un professeur intelligent, actif, zélé, conduira des élèves à un degré satisfaisant. — Mais, encore un coup, l'enseignement ne sera profitable et complet que si ces trois conditions sont remplies : valeur professorale du maître, disposition des élèves, efficacité des moyens.

C'est à ce triple point de vue que la question de l'enseignement devrait être traitée.

Pouvions-nous sans danger nous proposer ce programme? N'y avait-il pas plus d'un écueil à redouter en se jetant dans des discussions de ce genre?

Le professorat, comme nous l'entendons, est une sorte d'investiture qui oblige au-delà de ce qu'on imagine ordinairement celui qui

l'a acceptée. En admettant même que nous ayons dressé le plan des études imposées à quiconque prend la charge de l'éducation musicale des enfants ou des adultes, et en supposant que nous ayons été assez heureux pour engager les professeurs dans une série d'études qui nous paraissent indispensables lorsqu'on veut enseigner avec fruit, est-il certain que nous tomberions d'accord avec eux sur les moyens pratiques qui nous semblent les meilleurs?

La question mérite d'être posée.

Abstraction faite de la capacité professorale des individus et de l'aptitude des élèves, nous essaierons néanmoins de présenter quelques idées sur l'enseignement de la musique.

Ne pouvant faire la leçon dans ces colonnes comme nous la ferions oralement devant un tableau, nous donnerons à bâtons rompus des principes généraux qui ne seront peut-être pas perdus pour tout le monde.

Et d'abord, dirons-nous à ceux qui nous font l'honneur de nous demander une espèce de cours normal impossible dans une revue, êtes-vous bien déterminés à vaincre les difficultés de l'enseignement et à surmonter les ennuis qui en découlent?

Vous vous plaignez de n'avoir pas de chanteurs dans vos villes ou dans vos villages, vous déplorez l'abandon du chant dans les églises et vous gémissez de ne pouvoir trouver autour de vous quelques voix exercées pour vous seconder dans le sanctuaire. Mais avez-vous jamais pris la résolution de former des élèves? vous êtes-vous mis à l'œuvre avec cette âpre envie de vaincre qui est la moitié du succès; avez-vous fait le sacrifice de votre temps, de vos plaisirs et de vos deniers même, pour constituer un chœur en réunissant chaque semaine des enfants et des adultes qui se seraient confiés à vos soins? Avez-vous essayé de faire la leçon? Essayer, c'est un grand point déjà. Le père Gratry a dit quelque part que tout dépend de ce mot-là. Vous n'avez pas envie d'écrire, les idées vous manquent, eh bien, dit-il, prenez la plume et *essayez*. Le ciel protége celui qui essaie. Si vous n'avez pas essayé de professer, dirons-nous après lui, de quoi vous plaignez-vous?

On est fort pour le bien lorsqu'on veut sincèrement faire le bien. L'homme le plus incapable, le maître d'école le moins entendu, parviendra, avec de la peine et du temps, à enseigner aux autres ce qu'il sait à peine, s'il est possédé du désir de bien faire.

Il ne faut pas se faire illusion sur l'état des choses en ce qui regarde l'enseignement. On dit que la musique n'est pas répandue dans les campagnes, que le plain-chant est délaissé; qu'il est impossible à un curé de canton de réunir un chœur acceptable. Mais que fait-on pour qu'il en soit autrement? Avec quelle ardeur enseigne-t-on aux enfants du peuple les éléments du chant.

Où sont les écoles? où sont les maîtres? où est l'émulation qui enfante des miracles? Nous ne voyons partout qu'une lassitude déplorable; c'est à qui sera le plus indifférent à l'enseignement de la musique. On crée des orphéons quand il faudrait créer des écoles. On fait chanter en chœur des hommes qui n'ont point appris préalablement les règles de la science et de l'art. On commence, en un mot, par où l'on aurait dû finir. Il en résulte qu'un simple plain-chant, c'est-à-dire quelques notes sans mesure, sur quatre lignes d'une portée, ne peuvent être chantée le dimanche et que dans les grands jours on ne trouve pas huit sopranos, deux ténors et deux basses pour exécuter le moindre motet.

Il faut, nous le répétons, que ceux qui nous demandent des conseils, soient d'abord animés du plus grand désir de mener l'œuvre à bien. Point de récriminations, point de jérémiades inutiles. A l'œuvre, messieurs. Faites le choix d'un local, procurez-vous des lampes et un tableau noir, appelez à vous les petits enfants, les adultes, tous ceux qui veulent apprendre, et à l'œuvre!

Nous attachons beaucoup de prix aux dispositions d'esprit et de cœur que le maître apporte à la leçon. S'il vient au milieu de ses élèves l'âme satisfaite et la joie sur le visage, la leçon ne manquera pas de s'en ressentir. S'il y apporte un esprit morose et un front rembruni, les élèves ne prendront aucun goût à sa parole et toutes ses peines seront perdues.

Les vocabulaires nous disent que la musique est un art d'agrément. Nous voulons croire que la définition est juste. Cependant elle a dû être mise en doute plusieurs fois. On pourrait citer l'exemple de Boïeldieu et de ses condisciples à la maîtrise de la métropole de Rouen. Il y avait là un *maestro di capella* qui laissa plus d'une empreinte de son bâton sur le dos du pauvre enfant qui devait être un jour la gloire de son pays. Si Boïeldieu s'est obstiné à croire et à nous prouver que la musique est un art d'agrément, ce n'est certes pas la faute de son premier maître.

Que de tristes exemples comme celui-là! Que de fois l'impatience et la mauvaise humeur de ceux qui devraient inspirer aux enfants l'amour de l'étude et par cela même l'amour de l'art, ne leur en ont donné que l'aversion!

On nous demande des conseils, eh bien, le premier que nous donnerons est celui d'allier la sévérité des principes à la grâce de leur exposition.

Vouloir aller au but, c'est être presque assuré de l'atteindre. Y aller avec calme et aménité, c'est rapprocher les distances et rendre à tous la route facile.

Avant d'entreprendre une œuvre de pédagogie, il faut se pénétrer de cette vérité : que c'est la faute du maître si l'élève ne comprend pas. Un professeur intelligent n'accuse jamais que lui du peu de succès de ses démonstrations. Il se dit que la vérité n'a pas pris dans sa bouche une forme assez claire; que l'impropriété d'un terme a peut-être gâté ce que son raisonnement avait de bon. Il recommence à nouveaux frais et tâche de mieux se faire comprendre. Il présente son idée sous un autre jour; il cherche des analogies saisissables; il simplifie, étend, développe ou restreint ses théories, selon le besoin du moment. Il cherche quelle est la portée des intelligences auxquelles il s'adresse; quel est leur degré de culture et quels sont les aliments qui leur conviennent le mieux.

S'il s'agit de la pratique, là encore il ne croit jamais qu'il puisse avoir raison, lorsque les résultats lui donnent tort. Vingt élèves sont devant lui, faisant tous leurs efforts pour le contenter. Loin d'y parvenir, ils excitent sa colère en chantant tout de travers, en manquant de mesure, en estropiant les intonations. Eh bien, il se dira que c'est encore lui qui a tort; que tel passage devait être étudié autrement, que tel autre exigeait une étude préalable qui n'a pas été faite; qu'il a marché trop vite et qu'il n'y a pas eu gradation raisonnable dans le cours des leçons. En se hâtant de réparer sa faute, il profitera de la leçon qui lui est donnée. Une autre fois il ira avec plus de prudence pour ne pas se heurter à des difficultés insurmontables. Sa leçon n'en sera que mieux faite, et les élèves n'en auront que plus de courage et d'assiduité.

Dieu nous préserve de porter une accusation contre le professorat musical; mais en général il ne donne pas toujours l'exemple de cette mansuétude. Nous y voyons cependant la source des plus beaux résultats. C'est par l'heureuse combinaison de l'agréable et de l'utile, *utile dulci*, que l'on captive les esprits et que l'on gagne les cœurs. N'est-ce pas un véritable malheur quand l'impatience et quelquefois même la brutalité d'un maître éloignent du plus beau des arts des natures délicates créées pour l'aimer et pour le cultiver? N'est-ce pas un irréparable désastre quand tout un pays sera privé de chanteurs, parce qu'un homme inintelligent, un maître d'école stupide aura, pendant dix ou quinze années, exercé sur une génération son pouvoir détesté? Eh bien, nous le répétons, et ce sera le premier mot de ces entretiens : si vous avez l'envie de professer, mettez-vous-y hardiment, et quand vous serez à la leçon, appliquez-vous à la rendre aimable et à la faire aimer.

L. C. LAURENS.

QUELQUES MOTS

SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE

ET LE PLAIN-CHANT A ROME.

Les bons livres sont rares, et ceci est facile à comprendre. L'esprit d'observation, de justice et d'impartialité, la netteté dans le jugement, un criterium vrai, des principes sérieux sont comptés pour bien peu de chose, et grand nombre d'écrivains, historiens ou hommes de lettres, donnent tous leurs soins à l'imagination, à des formes littéraires vives et hardies.

Voici cependant un bon livre. ROME VENGÉE ou *la Vérité sur les personnes et les choses* : voilà son titre.

L'auteur a vécu longtemps chez les Romains. Il en connaît parfaitement l'esprit de foi, le caractère national, la langue, les mœurs, les usages. Il s'est trouvé dans les assemblées des grands de Rome, et s'est aussi mêlé à la foule. Les églises ou chapelles des couvents et des paroisses lui sont familières.

C'est avec le jugement et le calme qu'il apporte toujours dans sa critique, que M. l'abbé B. GASSIAT a vu, observé, comparé et jugé toutes choses. Riche de matériaux pour son livre, il est venu le faire imprimer à Paris (1).

Nous nous permettons d'extraire de la IIe partie, chap. V, intitulé : « Musique religieuse, plain-chant, » quelques passages qui intéresseront nos lecteurs, bien plus, qui leur seront profitables.

M. l'abbé B. Gassiat appelle la décadence et

(1) *Rome vengée* se vend au bureau du journal l'*Eglise*, rue du Bac, 57.

'oubli dans lesquels est tombé le chant grégorien : « un malheur déploré par presque tous les papes. » Cela nous suffit pour être sûr que l'auteur n'approuve pas entièrement l'état actuel de la musique religieuse à Rome, et qu'il ne se fait pas le défenseur de TOUT ce qui se pratique dans la capitale du monde catholique.

Maintenant écoutons-le parler :

« Je ne quitterai pas Saint-Pierre sans dire un mot de la musique religieuse, une des choses romaines le plus fanatiquement louées ou le plus amèrement blâmées. D'après les uns, rien n'est plus divin que les chœurs de la chapelle Sixtine et les orchestres des basiliques. C'est le beau idéal, un écho de ces harmonies que saint Paul avait entendues au troisième ciel, et que l'on croyait intraduisibles sur la terre. D'après les autres, la musique religieuse à Rome est en pleine décadence. « Elle se maintient dans une sphère d'idées « qui ne convient pas à l'Église ; elle est légère, « bavarde, stérile, et sans inspiration. » — Barbier de Montault.

Ces deux propositions sont exclusives et par conséquent défectueuses, selon moi. En tant qu'elles s'appliquent à des cas particuliers, elles peuvent se rencontrer justes ; mais en se généralisant, elles se trompent elles-mêmes et trompent l'opinion.

A Rome comme ailleurs la liturgie s'exprime de deux manières : par le plain-chant et la musique..... Malheureusement la musique qui provoque dans l'homme plus de jouissances naturelles que le chant diatonique et dépouillé d'accords, ne pouvait se contenter d'une place secondaire dans le lieu saint, chez un peuple artiste et d'une sensibilité inouïe. C'est pourquoi.. .. elle s'est faite usurpatrice au point de bannir presque complétement le plain-chant des lutrins.

C'est un malheur déploré par presque tous les papes. On compte par milliers aux archives du vicariat les décrets tendant à arrêter les envahissements de cette reine dissipée, plus faite pour distraire que pour exciter dans les cœurs le recueillement et la piété. Il en est de la musique comme de certains abus ; on sait comment ils se glissent, on est impuissant à les extirper. . . . .

. . . .

Les occasions d'entendre de la belle musique fourmillent à Rome (1). Il ne se passe point de jour où la fête patronale ne réunisse dans quelque église les premiers artistes, compositeurs ou exécutants. Mais les Romains, quoique très-passionnés pour l'harmonie, courent peu à ces solennités quotidiennes. Ils laissent courtoisement la place aux pèlerins étrangers qui affluent de toutes parts, et, disons-le, l'édification n'y gagne pas toujours. Plus appliqués à jouir de leur art qu'à recueillir leur âme, les curieux indévots se communiquent leurs impressions du moment, et prennent souvent des attitudes peu révérencieuses. Il arrive de là que ceux qui voudraient vaquer à la prière, ne le peuvent pas, et ils font peser sur les Romains une responsabilité qui appartient à d'autres. ..... Les Romains ont un maintien grave et respectueux. Les filles du peuple qui sortent habituellement tête nue, n'oseraient pas entrer dans une église sans détacher leur châle et le remonter jusque sur les cheveux. Tous, en un mot, attestent par leur silence et la composition de leur personne qu'ils sont convaincus d'être en la présence de Dieu.

Pour en avoir la preuve, il faut aller au Panthéon le jour de la fête des artistes. C'est une réunion de famille ; ils aiment à s'y rendre afin de prier pour le succès de leurs parents ou de leurs amis.

Ils vont aussi à Saint-Marcel, au Corso, écouter le *Stabat* annuel qui est le *nec plus ultra* de l'expression vocale de la douleur.....

Le grand concours de peuple a surtout lieu le 22 novembre, à Sainte-Cécile, pour entendre l'antienne si renommée *Cantantibus organis*, accompagnée par des harpes et des flûtes. — En qualité de musicienne, sainte Cécile est la patronne de tous les Romains et surtout des Romaines : la reconnaissance et une espèce de fraternité amènent ces dernières au pied de ses autels ; et puis, rentrées chez elles, elles fredonnent aux accords de la guitare, meuble obligé de toute femme qui n'a pas de piano, cette mélodie, pure et gracieuse comme la prière qui s'échappa des lèvres virginales de la jeune martyre : « Seigneur, rendez mon cœur chaste et je ne serai pas confondue. »

Avec ce goût effréné de Rome pour la musique, il est facile de deviner ce qu'est devenu le chant ecclésiastique ou le plain-chant. Il est peu connu, encore moins pratiqué. Le peu d'occasions qu'on a de s'en servir, joint à la nécessité d'étaler continuellement de la pompe et de l'éclat pour l'agrément des voyageurs, a hâté sa disparition et sa ruine. Les lambeaux qui restent encore par-ci par-là

(1) Les membres du Comité de Rédaction et de Patronage laissent à l'auteur toute la responsabilité de cette assertion.

sont plutôt psalmodiés que chantés avec soin. Les masses s'en sont emparées et elles les exécutent *ad libitum*. A part la chapelle Sixtine (1), la Minerve, Saint-Louis-des-Français et quelques colléges, il n'y a pas une église qui ait conservé les traditions grégoriennes; les anciennes mélodies ont été perdues complétement, ou on les a traitées de la manière la plus brutale. C'est une des douleurs souvent exprimées par les souverains pontifes non-seulement dans leurs brefs de réforme, mais encore dans les félicitations envoyées aux savants français qui ont entrepris de remonter aux sources afin de rendre à nos cathédrales les trésors enfouis dans les ténèbres des siècles écoulés.

A Rome.... cette question si grave du plain-chant est loin encore d'être mûre, et je doute qu'elle le soit de longtemps. — Cela n'empêche pas la pensée des papes et de l'Église d'être parfaitement connue à cet égard. Naguère encore, un prélat français demandait à Pie IX pour son diocèse le Graduel et l'Antiphonaire du Vatican, et Pie IX lui a répondu : « Prenez le chant grégorien. »

Cette réponse renferme deux choses : d'abord l'aveu que le plain-chant à Rome est tombé plus bas qu'ailleurs; et ensuite que le désir formel, ou plutôt la volonté du chef de l'Eglise, est de voir les antiques cantilènes, dictées à saint Grégoire par une colombe mystérieuse, sortir de la poussière où elles dorment pour reconquérir leur trône perdu.

R. B.

(1) Et encore le plain-chant de la Sixtine est-il toujours accompagné par des voix en contre-point simple; ce qui lui donne un aspect bizarre et fatigant.

NOTICES
HISTORIQUES ET BIOGRAPHIQUES
SUR LES
Hymnologues de l'Église catholique

L'origine des hymnes peut être diversement discutée. Les uns veulent la voir dans les psaumes; les autres la placent dans une église de préférence à toute autre, ou dans tel pays, comme en Gaule, par exemple, en Italie ou en Espagne, plutôt qu'en quelque autre lieu de la chrétienté; et cela depuis le IVe siècle jusqu'au XIIe, depuis saint Hilaire, évêque de Poitiers, jusqu'à Thomas de Celano et Jaicopone, les auteurs du *Dies iræ* et du *Stabat Mater*.

Quoi qu'il en soit, nous ne voulons pas pousser nos recherches jusqu'aux origines plus ou moins probables de ces chants de l'Eglise. Nous nous bornerons, après quelques appréciations générales sur leur antiquité, sur leur caractère et sur leur importance dans la liturgie, à donner quelques notices biographiques sur les hymnologues de l'Eglise catholique, en indiquant ceux des chants que nous pouvons leur attribuer avec quelque certitude.

Dès les premiers temps du christianisme, le chant fut introduit dans les cérémonies de l'Eglise. Le langage ordinaire ne pouvait contenter des peuples d'une grande sensibilité. L'exaltation des cœurs demandait à s'exhaler dans des cantiques, à se répandre dans un langage qui eût toute la vivacité poétique que la foi nouvelle avait excitée dans les âmes. Le livre des psaumes avec sa poésie et sa musique passa de la bouche des Juifs dans la bouche des fidèles. On fit des citations de l'Ancien et du Nouveau Testament et on les revêtit de tout ce qu'une pieuse imagination musicale put tirer des débris de l'antique mélopée qui avait chanté la gloire de Dieu à l'ombre des tabernacles. De sorte que l'on peut affirmer que la liturgie dut à son origine tirer une partie de son éclat du chant même des fidèles réunis.

Voici dans quels termes saint Jérôme différencie les premiers chants de l'Eglise :

Quid intersit inter psalmum et hymnum et canticum, in Psalterio plenissime discimus. Nunc autem breviter hymnos esse, dicendum, qui fortitudinem in majestatem prœdicant Dei, et ejusdem semper vel beneficia vel facta mirantur, quod omnes psalmi continent, quibus Alleluia (1), *vel prœpositum, vel subjectum est. Psalmi autem proprie ad ethicum locum pertinent, ut per organum corporis, quid faciendum te vitandum sit, noverimus. Qui vero de superioribus disputat, et concertum mundi omnique creaturum ordinem atque concordiam subtilis disputator edisserit, iste spirituale canticum canit.*

« En quoi diffèrent les psaumes, les hymnes « et les cantiques, nous le voyons pleinement « par le Psautier; nous n'avons plus qu'à dire « brièvement : 1° Les hymnes proclament la « puissance et la majesté de Dieu, adorent « ses miracles et ses bienfaits relatés dans « tous les psaumes. Les alleluia les précèdent

(1) La rubrique dit : *Tota tempore paschali additur Antiphona Alleluia.* Le chant *Hœc dies*, au jour de Pâques et pendant l'octave, n'a point d'*Alleluia* parce qu'il est un verset du 117e psaume, *Confitemini Domino quoniam bonus*, qui a pour titre *Alleluia*, et que l'on appelle à cause de cela *Psalmus allelujaticus*.

« ou les suivent. 2° Les psaumes sont propre- « ment du ressort de l'Eglise, ils nous ensei- « gnent ce que dans cette vie mortelle nous « devons rechercher ou fuir. 3° Traite-t-on « que de matières qui nous transportent au- « dessus des mondes visibles, ou embrasse-t- « on d'un esprit vaste tous les êtres et l'uni- « verselle harmonie de la création, on chante « alors le cantique des purs esprits. »

Alors même que les psaumes Davidiques et ceux du Nouveau Testament, formés sur leur modèle, comme le cantique de Zacharie et celui de Marie, auraient suffi pour exprimer les sentiments particuliers à la foi chrétienne, l'esprit de piété, la joie du cœur, l'enthousiasme des néophytes devaient donner naissance à de nouveaux cantiques plus en rapport avec l'état des âmes, plus propres à exalter la grandeur du Dieu vivant témoignée par le sang des martyrs. Les premiers chrétiens trouvaient dans ces chants nés de la foi des consolations et des encouragements. Ils les répétaient aux heures tristes de la vie pour frayer à leur imagination ardente et juvénile les chemins du ciel. Ils les chantaient dans les dangers pour affermir leur courage et pour entretenir leur persévérance. Ils les entonnaient ou les balbutiaient avec amour dans toutes les occasions, parce qu'ils répondaient aux besoins de leur cœur, quels qu'ils fussent, et qu'ils portaient en eux, à mesure qu'ils vieillissaient, l'inaltérable et douce poésie des souvenirs.

La poésie chrétienne et l'hymnologie étaient donc dans l'esprit des choses. Elles étaient en germe dans la première musique, si naïve et si élémentaire qu'on voudra l'imaginer, qui s'échappa des lèvres des fidèles. Elles étaient dans la nature même du christianisme, dans les entrailles du nouveau monde, qu'émergeait l'abondante rosée qui devait plus tard couvrir la terre de tant de monuments dont le génie de Chateaubriand nous a énuméré les merveilles.

L'hymnologie devait donc prendre place dans la liturgie. Soit qu'elle passât d'une Église dans l'autre, ou qu'elle fût acceptée généralement, elle avait droit de cité dans la communion des fidèles, et devait être un jour sanctionnée par l'Eglise mère. Cette sanction définitive arriva au XIIe siècle. (Voir Gerbert, *Musica sacra*, tome 1, page 253.)

Mabillon (Voir *Musæum ital.*, tome 2, page 128) s'appuie aussi sur l'opinion de Thomasius et dit :

« *Idem auctor observat Ecclesiam Romanam* « *antiquitus non admisisse hymnos in divinis* « *officiis. Idque manifestum est tum ex Ama-* « *larii supplemento, tum ex libris Benedicti* « *canonici et Cencii camerarii hic editis : ex* « *quibus apparet, hunc morem ad seculum* XII « *perseverasse. Eumdem ferme retinuerunt* « *ecclesiæ Lugdunensis et Viennensis* (1), *in* « *quibus nulli hactenus hymni ad Vigilias noc-* « *turnas et Laudes matutinas, immo nec ad* « *Vesperas cœterasque horas prœter Completo-* « *rium : in quo etiam Romana ecclesia pri-* « *mum ab aliquot sœculis hymnos admisit,* « *deinde alias in singulis officiis.* »

« Le même auteur observe qu'au commen- « cement l'Eglise romaine n'admettait pas les « hymnes dans les offices divins; et cela est « démontré par le supplément d'Amalaire, par « les ouvrages du chanoine Benedict et de « Cencius, d'où il appert que cet usage se « maintient jusqu'au XIIe siècle. Il est encore « à peu près conservé par les Eglises de Lyon « et de Vienne (1), dans lesquelles aucune « hymne n'est chantée à Vigile, la nuit, à Lau- « des le matin, ni même à Vêpres ou à d'au- « tres heures, excepté aux Complies. Et cela « aussi, que l'Eglise romaine depuis quel- « ques siècles a admis pour la première fois « les hymnes, qu'elle a laissées ensuite s'intro- « duire dans les autres offices. »

Les hymnes, dit encore Gerbert (*Script.*, tome 1, page 8), étaient des chants que les poètes chrétiens composèrent pour détourner les fidèles des chansons profanes, et auxquels ils adaptèrent souvent des mélodies populaires. La plupart étaient destinées à être chantées par les fidèles en particulier ou dans les assemblées. Ce n'est que plus tard qu'elles ont été introduites dans la liturgie officielle de l'Eglise catholique, dépouillées toutefois de leurs accessoires profanes, incompatibles avec la dignité des cérémonies religieuses.

Ceux qui veulent bien se donner la peine de juger sans prévention et dans l'esprit qui les a inspirés, ces antiques chants de l'Eglise sont bien forcés d'y reconnaître une grande élévation de style et un lyrisme qui remue singulièrement les cœurs chrétiens. On n'y voit pas certainement ces formes académiques dont les poètes de l'Eglise se souciaient moins que du but qu'ils voulaient atteindre. Il est vrai encore que les détracteurs de ce qu'on a appelé le style monacal relèveront plus d'une

(1) On pourrait ajouter avec quelques exceptions : Cologne et Trèves.

expression faible dans les hymnes qui nous sont connues. Mais il s'y trouve autre chose qu'une correcte et froide poétique. Une émotion vraie s'en échappe, un grand enthousiasme y respire et les sentiments les plus opposés y sont peints avec des couleurs dont la pureté, l'harmonie et le charme ne se sont point altérés. Quelle expression touchante dans ce chant de Prudence : *Jam mœsta quiesce*, etc.; quels accents déchirants dans le *Dies iræ*, que de beautés éparses dans ces hymnes connues : *Veni, Redemptor gentium; Vexilla regis prodeunt; Salvete flores martyrum; Pange lingua gloriosis*, etc.; comme tous ces chants inspirent bien les sentiments qu'ils ont voulu produire. La foi qui les a conçus les reconnaît aujourd'hui encore. Les siècles n'ont pu les altérer, parce qu'ils ont l'impérissable caractère des monuments de la foi.

Beaucoup d'hymnes ne sont que le récit d'histoires connues. Beaucoup d'autres ne contiennent que les demandes et prières ordinaires. La plupart sont destinées à être chantées le jour de certaines fêtes ou au retour de chaque saison de l'année. Elles reviennent invariablement, toujours jeunes, toujours belles, toujours populaires. On est ému en les chantant, parce que leurs accents sont comme des voix aimées qui ont consolé la vieille humanité, qui ont pris part à ses souffrances pour les atténuer, à ses deuils, pour en dissiper l'horreur, à ses joies et à ses élans d'amour, pour en augmenter l'énergique et profonde douceur. Ce *Te Deum* des grands jours de la terre, ce *Salve Regina*, qui a courbé tant de fronts superbes devant l'auguste majesté d'une femme, mère de Dieu et des anges, ne sont-ils pas de riches fragments du poème chrétien élaboré par tant de siècles? Il n'y faut pas chercher sans doute la recherche du style et le ton ingénieux des œuvres de la littérature; mais ils contiennent des qualités bien supérieures à celles que le monde préconise. Ils ont la beauté de la vérité et la parure de la simplicité. Ils sont grands comme le sont toutes les œuvres qu'une conviction anime.

Ils ont cette poésie des vieux âges qui n'a pas de nom dans nos langues humaines, mais qui parle aussi bien dans une strophe ailée que sur la pierre des cathédrales.

Ces monuments de la foi méritaient donc d'être étudiés.

C'est ce que nous avons essayé de faire dans le court aperçu qu'on va lire.

Les principaux hymnologues de l'Église latine vont figurer dans ce travail avec l'indication des hymnes qui ont été adoptées pour le bréviaire romain et pour la plupart des bréviaires particuliers.

GEORGES SCHMITT.

(*La suite prochainement.*)

CHRONIQUE.

Une cérémonie des plus intéressantes avait lieu le 22 janvier à l'église Saint-Bernard de la Chapelle. On procédait à l'inauguration du grand orgue construit par A. Cavaillé-Coll et Cie.

Malgré la distance qui sépare cette église du point central de Paris, une assemblée nombreuse s'y trouvait réunie lorsqu'on a commencé la bénédiction de l'orgue.

La partie musicale du programme était confiée à M. Chauvet, organiste titulaire de la paroisse, et au chœur de Saint-Thomas-d'Aquin, dirigé par M. Dhibaut.

Personne, il faut le dire, ne se préoccupait beaucoup de la valeur de l'instrument. On savait que le facteur éminent qui avait doté l'église de Saint-Sulpice de l'orgue monumental dont M. l'abbé Lamazou vient d'écrire la monographie ne pouvait pas être inférieur à lui-même quand il s'agissait d'un instrument moins important sous tous les rapports. Chacun s'est contenté de consulter les renseignements portés sur le programme. Ils se résumaient dans la note que voici: « Cet orgue, commandé par la Ville de Paris, est un 16 pieds de 26 jeux distribués sur deux claviers et un pédalier complets. Il possède 9 pédales de combinaison et 1,484 tuyaux. Le buffet, composé par M. Magne, architecte du monument, contient dans sa décoration 87 tuyaux de montre. » Une série de morceaux de différents genres exécutés sur le nouvel instrument ont bientôt justifié l'attente du public. Dès les premiers accords on a reconnu la belle facture de la maison Cavaillé-Coll. Chacun des jeux entendus isolément a ensuite établi la beauté et la diversité des timbres distribués sous les doigts de l'organiste. Comme il importe beaucoup à la perfection de l'ensemble que chaque jeu soit parfait, on a pris un grand intérêt à cette expérience.

Tout le monde a été satisfait, mais sans que l'étonnement s'en mêlât. On était servi à souhait, comme on y est habitué, par le facteur-artiste qui a le bon goût de placer l'honneur de sa maison au-dessus de ses intérêts.

M. Chauvet était exclusivement chargé de révéler au public les ressources et les qualités de l'instrument. En artiste consciencieux, il avait fait porter sur le programme deux morceaux de haut style: la *Toccata* et *Fugue* de S. Bach et une *Sonate* de Mendelssohn. Malgré toute notre admiration pour la science profonde de Bach, nous sommes forcé de reconnaître que la musique de ce maître a peu d'empire sur le public.

Pendant l'exécution de la *Toccata*, bien jouée d'ailleurs par M. Chauvet, l'assemblée ne paraissait pas trop comprendre ce que signifie ce mouvement de notes qui ne parle pas au cœur et qui ressemble assez à un défi que se serait porté l'organiste. Les musiciens n'étaient guère plus émus; ils écoutaient avec plus de curiosité que de plaisir. Comme il est convenu qu'on ne doit pas toucher à certains hommes qui sont des arches saintes dans le temple des arts, peut-être ne diront-ils pas tout haut ce qu'ils pensaient tout bas; mais nous ne partageons pas cette exagération du respect. Tout en restant pour nous la plus étonnante organisation musicale qui ait existé, Sébastien Bach n'est pas et ne sera jamais pour nous le type idéal que nous cherchons.

Il possédait au suprême degré le talent d'invention; mais entendons-nous sur ce mot. L'invention de Bach, c'est la faculté égalée par personne de s'assimiler tous les moyens de la science et de les utiliser au profit d'une idée. Nul autre n'a su comme lui faire jaillir d'un sujet les développements dont il est susceptible. S'il enfonce le foret dans un terrain ingrat, stérile pour tout autre, il en fait sourdre une nappe d'eau qui répand l'abondance. Mais ces ondes fortifiantes ne sont pas les eaux vives qui chantent avec tant de suavité dans l'œuvre de Mozart.

Pour parler autrement et sans métaphore, l'imagination de Bach a sa source dans un savoir étendu, incomparable et merveilleux. Sa force réside dans sa science.

Il sera toujours le meilleur modèle qu'on puisse offrir aux jeunes compositeurs; mais ce serait confondre singulièrement l'art qui s'adresse à l'âme et la science qui parle à l'entendement, que de voir dans ce maître vénéré l'initiateur des dons suprêmes qui font les grands artistes.

D'un autre côté, nous ne croyons pas possible que l'art puisse s'immobiliser dans un homme, si grand qu'il soit. Bach appartient à un âge qui diffère essentiellement du nôtre. Il appartient aussi à une nation dont les goûts ne sont pas ceux de la nation française. Si la musique n'a pas fait ce qu'on appelle un progrès depuis Sébastien Bach, il est incontestable qu'elle a subi plus d'une révolution. Ses moyens d'action ont changé. Pour ne parler que de la facture d'orgue et du piano, quelle distance entre l'instrument que l'organiste a aujourd'hui sous les doigts et celui pour lequel Bach écrivait ses fugues! Quel abîme aussi entre le forte-piano d'Erard ou de Pleyel et cet instrument sans souffle pour lequel a été écrit le *clavecin bien tempéré!* Sans vouloir déprécier le passé, il faut bien mettre les choses à leur place et rendre aux temps et aux hommes la justice qui leur est due. Croit-on que l'auteur de la *Toccata* écrirait aujourd'hui pour l'orgue de Cavaillé-Coll comme il écrivait il y a un siècle et demi? Evidemment non. Bach imaginerait un genre nouveau. Il se mettrait au niveau de son siècle et des perfectionnements de la facture d'orgue. C'est là justement ce que doivent tenter nos organistes, sous peine de n'être pas appréciés du public.

La sonate de Mendelssohn a produit plus d'effet parce qu'elle est écrite dans une forme plus moderne et qu'elle se rapproche davantage du goût de notre époque. Le début est magistral et plein de sonorité. C'est un beau modèle à suivre.

M. Chauvet a exécuté en outre trois de ses compositions : une *fantaisie*, un *thème* avec variations sur différents jeux, et une *sortie*.

Les variations ont été particulièrement goûtées du public. Elles avaient l'avantage de faire briller tous les jeux de l'instrument. M. Chauvet, qui est instruit dans son art et qui apporte beaucoup de conscience dans ses travaux, saura tirer le meilleur parti de son instrument. Si nous l'engageons à chercher sa voie dans le domaine de l'inspiration, c'est que nous ne croyons pas possible de faire revivre les formes enterrées. Les musiciens qui sont venus après Bach, comme Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn et autres, l'ont bien compris. Il faut des procédés nouveaux à un siècle nouveau. Il n'y a que le génie de l'inspiration qui ne vieillisse pas. Le cœur humain porte un éternel printemps dans ses abîmes; quand il s'éteindra sur la terre, ce sera pour se ranimer dans le sein de Dieu.

Ecoutez donc les hommes véritablement inspirés. Le chœur de St-Thomas-d'Aquin nous en a présenté quelques-uns qui nous ont tenu dans la plus grande admiration. Immédiatement après la *Toccata*, de Bach, on a chanté un *Ave Maria*, de Schneider. Ce morceau, dirigé comme les trois autres par M. Dhibaut, nous a offert la plus religieuse composition jointe à une exécution irréprochable. Un *Qui tollis*, en solo avec chœur, de Haydn, a permis à M. Quesne de donner un spécimen du bon goût avec lequel il interprète la musique religieuse. Le *Tantum ergo*, de Durante, a littéralement transporté les âmes. Cette grande et sévère composition est à nos yeux l'un des chefs-d'œuvre du répertoire sacré. C'est d'une ampleur qui semble avoir été mesurée sur les proportions de nos basiliques. Quel ensemble admirable de lignes! Comme cela laisse loin ces misérables colifichets dont on affuble si souvent les textes de l'église! Nous serions injuste si nous ne félicitions pas M. Dhibaut et du choix qu'il a fait et du mérite exceptionnel de son exécution. Un *Sancta Maria*, de Himmel, a également saisi l'auditoire. Le solo en a été chanté avec un sentiment exquis par M. Deflers. Le *Da pacem*, de Sacchini, a terminé la partie chorale de la cérémonie. En disant que l'éloge du chœur de St-Thomas-d'Aquin était dans toutes les bouches, nous sommes de la plus grande véracité. Les maîtres de chapelle doivent se réjouir d'un pareil hommage rendu à quelqu'un qui est des leurs. Cela relève dans l'opinion l'idée qu'on a de la musique d'église. Il en résulte aussi une émulation nécessaire dans les arts, et particulièrement utile au mouvement qui s'opère en faveur de la musique religieuse.

Nous devons des compliments à M. Grillié, qui a tenu avec distinction l'orgue d'accompagnement.

M. l'abbé Allix, chapelain honoraire de Ste-Geneviève et vicaire de St-Thomas-d'Aquin, a prononcé une allocution qui a été attentivement écoutée.

C'est encore à St-Thomas que nous allons conduire nos lecteurs. La faute n'en est pas à nous. Au milieu de nos recherches sur les meilleurs moyens d'exécution pour le plain-chant, nous saisissons toutes les occasions qui nous sont offertes pour nous édifier. On nous a dit que l'Office des vêpres serait chanté, le 25 janvier, à cette paroisse selon le rite romain, imposé par la présence du Nonce du Pape, et nous nous y sommes rendu avec empressement. Prévenu la veille seulement, le chœur de St-Thomas-d'Aquin a dû exécuter le chant *traditionnel de Digne*, en pratique d'ailleurs à St-Eugène de Paris et chez les frères de la doctrine chrétienne. Nous n'étonnerons personne en disant que tout a marché avec un ensemble parfait et une minutieuse observation des nuances. Le rhythme, auquel sont familiers les chanteurs de cette paroisse, étalait ses mouvements dans les belles pièces du chant liturgique. La psalmodie nous a singulièrement et agréablement affecté. Tantôt c'était un enfant qui alternait avec le chœur, tantôt la masse des sopranos, tantôt une voix de basse avec le chœur tout entier. L'effet était d'une grande beauté et d'une nouveauté qui convertirait vite les détracteurs du plain-chant s'ils entendaient souvent l'antique mélopée interprétée ainsi. La justice et la vérité sont au-dessus des passions, des jalousies mesquines et des petites fureurs des impuissants. Or donc, quand nous revenons si souvent sur la manière dont le plain-chant est chanté à St-Thomas-d'Aquin, c'est qu'il y a justice et vérité à le faire.

Le même sentiment nous porterait à vanter ce qui se fait ailleurs, à St-Sulpice, par exemple, si l'on nous en fournissait l'occasion. Mais le moyen, s'il vous plaît, quand on nous fait entendre un odieux contre-point comme celui qui accompagnait l'office des morts au convoi de M. Barthe? Comprend-on ces abominables petites notes qui dansent cavalièrement sur une mélodie comme celle du *Requiem?* Où donc la gravité? Où donc le respect? Où donc le goût et le bon sens? C'est une tradition, dira-t-on. Mais il n'y a pas de tradition qui tienne. C'est dans ce qu'ils ont de bien qu'il faut suivre nos devanciers, et non dans leurs erreurs. En vertu de quel principe d'esthétique pourrait-on autoriser un ignoble bavardage de notes sur un chant qui doit être sévère et religieux? N'est-ce pas souiller le plain-chant, le flétrir et le déshonorer, que de l'accommoder de la sorte? Vous lui ôtez son rhythme, qui est une partie de son être, et quand vous l'avez ainsi mutilé, vous le noyez dans un ramassis de fioritures vieillottes qui sentent la pacotille du temps de la Pompadour. C'est vouloir la perte du plain-chant. C'est le recommander au mépris du public et au dédain plus amer encore des musiciens qui jugent le chant des pères d'après l'échantillon qu'en donnent des fils peu respectueux. Nous l'avons dit une fois, et nous le répétons aujourd'hui. C'est un malheur que la critique qui s'introduit partout ne fasse pas quelques excursions dans nos églises. Les profanations comme celles que nous venons de signaler disparaîtraient bientôt sous le fouet de Juvénal. Mais on laisse faire les incapables. On laisse les insensés et les aveugles détruire une œuvre quinze fois séculaire. L'impunité protége le mal. Ceux qui le font comptent sur elle, et en définitive c'est la musique religieuse qui en supporte tout le dommage.

Nous ne voulons pas croire, bien qu'on nous l'ait assuré, que certains conseils de fabrique imposent à leur maître de chapelle ce contre-point fleuri que nous venons de qualifier. Nous plaindrions alors l'artiste qui fait par ordre ce que son goût répudierait assurément. Dans tous les cas, que le contre-point de St-Sulpice soit ou ne soit pas imposé, ce qui n'est pas notre affaire, il est détestable et ne saurait être jugé trop sévèrement. Il serait décrété par la plus haute autorité, que nous ne retirerions pas un mot de ce que nous avons dit. Maintenant, que les maîtres de chapelle ne se laissent pas fléchir si facilement. Nous leur rappellerons un admirable mot de Sénèque, le même que Bernard Palissy répétait à Henri III : *Qui mori scit, cogi nescit.* Mais, qu'ils se rassurent. On ne les met pas dans une aussi cruelle alternative. Si on les contraint, ils peuvent opposer à la contrainte leur dignité comme artistes, le respect du lieu, le goût universel, sans que la mort s'ensuive. Ainsi nous ne saurions trop engager les chefs de chœurs à ne pas trop céder à des exigences, si elles existent réellement, qui auraient pour effet de rendre vaines

les tentatives que l'on fait en ce moment pour la restauration du plain-chant et de la musique religieuse.

— Le 25 janvier également, on exécutait à St-Germain-des-Prés une messe à trois voix de la composition de M. P. Serrier. Cette messe est l'œuvre d'un musicien qui sait beaucoup et qui est souvent assez heureux pour trouver des mélodies nouvelles. Plusieurs parties de la messe sont d'un bel effet. Le *Gloria* contient une jolie basse qui voyage très-délicatement sous les parties de chant. L'*Agnus Dei* débute par une petite phrase fort naïve et très-fraîche. Un *O Salutaris* à deux voix a beaucoup plu. Quelques soli de la messe sont un peu longs et nécessiteraient des coupures, mais ceci est la moindre des choses. M. Gros dirigeait l'exécution, et M. Populus tenait l'orgue. Le chœur a fonctionné avec un ensemble bien louable, puisque une seule répétition, nous a-t-on dit, avait été faite.

— Ce même jour, on exécutait à Saint-Eustache une messe de la composition de M. Benoît, professeur d'orgue au Conservatoire.

Le *Kyrie* en *fa* majeur est un morceau d'un grand caractère et d'une science profonde. Il contient des effets d'orchestre d'un effet saisissant. Le *Gloria*, dans lequel on a remarqué un solo de soprano et un solo de ténor admirablement amenés se termine par un *Tutti* magistral. L'*O Salutaris* est d'une suavité ravissante. Les harpes, les violons et les violoncelles y forment un concert des plus harmonieux. L'*Agnus Dei* est aussi d'une riche facture et d'une grande variété d'effets. Pour tout dire en un mot, cette composition est d'un maître et restera dans le répertoire sacré (1). Elle fait le plus grand honneur à M. Benoît dont le talent a reçu d'ailleurs la consécration de tant d'années de succès.

— Le 17 janvier a eu lieu à Caen l'inauguration de l'orgue construit par MM. Barker et Verschneider pour l'église Saint-Jean. Nous lisons dans le *Furet* que ces habiles facteurs ont doté la ville de Caen d'un instrument dont les ressources sont immenses et que les plus sincères félicitations leur ont été adressées.

« C'est M. Georges Schmitt, nous dit cette feuille, qui a tenu l'orgue pendant la messe.

« Les morceaux qu'il nous a fait entendre ont eu surtout pour but l'étude complète des mille ressources de l'instrument, dans ses combinaisons les plus ingénieuses et les plus compliquées. La mélodie qui suivait l'Epître a surtout été remarquée; dans cette longue page, l'éminent organiste a su faire admirer le timbre doux et tendre du haut-bois et la netteté d'attaque de la flûte, qu'il fait si bien valoir, grâce à ses inimitables *staccati*.

« Un *Offertoire* a mis en relief les gros jeux de fonds qui sont admirables dans l'orgue de Saint-Jean. Mais le morceau de sortie de la messe est celui qui a le plus charmé l'auditoire. La délicatesse du doigté de l'artiste et son habileté sur le pédalier se sont relevées dans une marche commençant par un effet lointain, et passant *crescendo* par tous les jeux de l'instrument pour arriver au formidable tonnerre du *grand chœur*, qui ne laisse rien à désirer.

« La perfection du mécanisme a permis à l'organiste de produire les traits les plus rapides, comme si ses doigts agiles eussent couru sur le clavier d'un piano.

« Les morceaux joués dans l'après-midi par M. Schmitt n'ont pas été de moindre intérêt pour les amateurs. Nous citerons particulièrement l'*Alleluia du Messie*, de Haendel, une brillante improvisation sur les flûtes et sur le cor anglais, le *Benedictus*, de Niedermeyer, et une magnifique sortie.

« M. Chevreux, organiste de Notre-Dame de Saint-Lô, secondait M. Schmitt. Son fragment d'une sonate de Mendelssohn, parfaitement exécuté, a mis en évidence la finesse du timbre des jeux de violes de gambe. »

La Société permanente du Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique religieuse, a tenu une assemblée générale le 11 de ce mois à 2 heures et demie, dans la salle Erard, sous la présidence de M. Pelletier, chanoine d'Orléans. Cette réunion avait pour but la constitution définitive de la société. Lecture a été faite du règlement qui a été adopté. Un amendement de M. l'abbé Jules Bonhomme a introduit dans les statuts de la Société une mesure importante. Chaque année, a-t-il été arrêté, la Société permanente décernera des récompenses aux meilleurs ouvrages qui lui auront été présentés, ou aux institutions qui auront participé avec le plus d'avantages à la restauration de la musique sacrée.

(1) La partition se trouve au bureau de la *Revue*.

Un rapport succinct nous a appris que la commission instituée par le Congrès pour l'examen des compositions musicales offertes au concours n'a pas eu à examiner moins de deux cent cinquante à trois cents morceaux. Après un travail consciencieux d'élimination, une douzaine d'œuvres ont été conservées pour être soumises à un dernier examen qui déterminera leur mérite. Bientôt donc nous saurons les noms des vainqueurs, qui dans tous les cas et si nous en croyons ce qui a été dit, n'auront pas eu à affronter des épreuves bien redoutables ni bien nombreuses.

Les manuscrits envoyés au Congrès sont presque tous imprimés. Ils seront expédiés avant peu aux ayant droit.

Le bureau de la Société va tenir des séances que l'on fera bien de rapprocher le plus qu'il sera possible. Les assemblées générales auront lieu tous les trois mois.

Nous reviendrons sur ce sujet si intéressant pour nos lecteurs.

Louis ROGER.

VERBAL DE RÉCEPTION

PAR DOM BÉDOR

DE L'ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE SAINT MARTIN A TOURS (1761).

La pièce qu'on va lire est peu connue. Nous l'avons trouvée dans le *Mercure de France* de janvier 1762. Indépendamment des détails qu'elle contient et de la signature du célèbre bénédictin dom Bédor, qui se trouve au bas, elle ne peut manquer d'offrir quelque intérêt au moment où l'on projette la réédification de la cathédrale de Saint-Martin, détruite, ainsi que son orgue, en 1793.

Nous, soussignés, prêtre, bénédictin de la Congrégation de St-Maur, ayant été appelé par MM. les doyen, trésorier, chanoine et chapitre de la noble et insigne église de St-Martin de Tours, d'une part, et par le sieur Jean-Baptiste-Nicolas Le Fèvre, maître facteur d'orgues de la ville de Rouen, d'autre, pour faire la vérification de l'orgue posée dans le fond de ladite église et avoir procédé ainsi que s'ensuit :

Nous avons trouvé la plus grande et la plus belle orgue qui ait été faite en France jusqu'à présent. Elle consiste : 1° en un 32 pieds dont l'F-*ut fa* de 24 pieds est en montre et parlant très-bien, les 5 premiers tuyaux, sçavoir : C-*sol ut*, C-*sol ut* dièze, D-*la ré*, E-*si mi* bémol, et E-*si mi* dudit jeu sont en bois, et 16 pieds bouchés posés en dedans ; — 2° un second jeu de 32 pieds en résonnance étant un 16 pieds bouché ; — 3° un 16 pieds ouvert en étain ; — 4° un bourdon de 16 pieds ordinaire ; — 5° un bourdon de 4 pieds bouché sonnant 8 ; — 6° 3 autres 8 pieds ouverts, dont un en étain et les 2 autres en étoffe, qui font un très-bel effet (1). — Ensuite viennent le prestant, les hazards, quarte, les tierces et doublette ordinaire, le larigot, un plein-jeu de 15 tuyaux sur marche, une bombarde, 4 trompettes, 3 clairons, et enfin un petit bourdon, un prestant et 2 cornets. Voilà les jeux qui sont posés sur le grand sommier dont la bombarde, une trompette, un clairon, un petit bourdon, un prestant et un cornet sont relatifs au troisième clavier.

Les pédales consistent pour les fonds en un 16 pieds ouvert, deux 8 pieds ouverts en bois, deux flûtes de 4 pieds en étoffe, gros et petit hazards, quarte, grosse et petites tierces.

Pour les jeux d'anche, ils consistent en une bombarde qui descend jusqu'au G-*ré sol*, plus bas que le C-*sol ut* 16 pieds, 2 trompettes et 2 clairons; ce qui fait 15 jeux de pédales dont l'étendue monte une octave plus haut que la clef d'F-*ut fa*.

Les jeux de récit sont à l'ordinaire et descendent jusqu'à la clef d'F-*ut fa*.

L'écho consiste en un cornet de 3 octaves et demie.

Le positif est un 8 pieds en montre avec un bourdon de 16 pieds en dedans, un grand cornet descendant jusqu'à la clef d'F-*ut fa*, petit bourdon ordinaire, 2 autres 8 pieds ouverts (2), les jeux ordinaires de prestant, ha-

(1) Les 2 8 pieds en étoffe étaient probablement des *dessus* seulement, comme dans les autres orgues de Le Fèvre.

(2) Ces 2 8 pieds étaient aussi probablement des *dessus*.

zard, doublette, quarte, tierce et larigot; un plein-jeu de 9 tuyaux sur marche, une trompette, un clairon, un chromorne et une voix humaine.

Il y a cinq claviers de 53 touches chacun commençant en C-*sol ut* en bas, *ut dièze*, etc., jusqu'à E-*si mi* en haut. Le premier fait jouer le positif, le second fait jouer la grande orgue, sur lequel clavier il y a 3 trompettes et 2 clairons, avec tout ce que nous avons mentionné ci-dessus. Le troisième clavier fait jouer un bourdon, un prestant, une bombarde, une trompette et un grand cornet. Le quatrième fait jouer le récit, et le cinquième l'écho.

La soufflerie est composée de 13 soufflets à vent séparé, dont 3 fournissent leur vent au positif, 4 font jouer les jeux du troisième clavier avec ceux des pédales, et les 6 autres font jouer le grand orgue, récit et écho.

Le grand soufflet de l'orgue a 48 pieds de hauteur sur 29 de largeur. Le buffet du positif est proportionné à la grande orgue ayant 14 pieds de hauteur sur 13 de largeur, ce qui fait une très-belle façade d'orgue, d'une figure élégante, remplie des grands et fins tuyaux dont le plus petit du grand buffet est un B-*fa si bémol* au-dessus de 8 pieds. La décoration, d'ailleurs, en est très-bien entendue.

Telle est la magnifique orgue que nous avons été chargé d'examiner ainsi :

1° Nous avons visité les deux souffleries sur lesquelles nous avons fait les épreuves ordinaires pour en reconnaître la suffisance et la solidité. Nous les avons trouvées très-bien conditionnées et bien entendues.

2o Nous avons examiné les cinq claviers que nous avons trouvés propres, doux, vifs et bien solides.

3° Nous avons visité tout l'intérieur de la grande orgue et du positif, c'est-à-dire les sommiers dans toutes leurs parties, comme les layes, les soupapes, les musettes, les ressorts, etc.; ensuite les tirans, les tournants, les abrégés, les mouvements, les pilotes, balanciers, bascules, etc. — Nous avons trouvé le tout d'une simplicité surprenante, d'une disposition admirable, le tout très-solide, et chaque partie faisant sa fonction avec beaucoup d'aisance et de précision; on y a observé toutes sortes de facilités de pourvoir à l'entretien de toutes ces machines.

4° Nous avons ensuite examiné tous les tuyaux que nous avons trouvés très-propres, extraordinairement solides et étoffés, posés bien à-plomb, et justes dans leurs faux-sommiers; accordés d'ailleurs si proprement qu'il ne paraît point qu'ils aient été touchés avec aucun instrument ayant été confiés très-justes dans leur accord.

5° Etant revenu aux claviers, et ayant fait souffler, nous avons fait les épreuves ordinaires pour découvrir s'il y avait quelques défauts dans les sommiers, comme des emprunts, des altérations, cornements, etc., et, les ayant trouvés bien étanchés et sans défaut, nous avons fait parler chaque tuyau en particulier sur tous les jeux; nous les avons trouvés parlant dans leur harmonie propre et égale, et sans en avoir pu remarquer un seul qui fût défectueux; et ce qui nous a le plus surpris, c'est la bonté et la perfection d'harmonie des plus grands tuyaux des deux jeux de 32 pieds avec tout le fond de l'orgue, surtout le double ravalement de la bombarde de pédale, et particulièrement le grand G-*ré sol* quarte plus bas que le 16 pieds; c'est le seul qui soit dans le royaume. Ce tuyau parle aussi net et aussi promptement que tout autre, faisant sentir un fond d'harmonie qui saisit.

6° Nous avons ensuite soigneusement examiné la partition sur le prestant de la grande orgue, et, l'ayant trouvée juste et régulière, nous avons confronté ce prestant avec celui du positif que nous avons trouvé très-bien conforme dans son accord. Nous avons ensuite examiné tous les autres jeux de l'orgue que nous avons trouvés d'un accord le plus précis et le plus délicat.

C'est ainsi que nous avons procédé dans la vérification de ladite orgue, à laquelle nous devons ce témoignage; que nous n'avons jamais rien trouvé dont l'exécution fût si parfaite, la disposition aussi bien entendue, le mécanisme aussi bien raisonné, les tuyaux aussi étoffés, aussi bien posés et diapasonnés, et surtout d'une harmonie aussi égale et aussi belle, ayant toute la douceur, le brillant et l'éclat qu'on peut souhaiter.

Nous n'avons remarqué dans toute l'orgue aucun vestige d'épargne; tout nous y a paru fourni avec profusion; ainsi, cette orgue est la plus harmonieuse et la plus solide que nous ayons vue. C'est ce qui nous a donné l'idée la plus avantageuse de la grande et profonde habileté de M. Le Fèvre, que nous regardons (fondé sur tout ce que nous avons vu dans son ouvrage) comme l'homme le plus consommé dans l'art de la facture d'orgue, et en même temps plein de droiture et de probité. C'est le moindre témoignage que nous puissions rendre à un homme aussi estimable, dont l'ouvrage n'avait besoin de vérificateur que pour en faire connaître le mérite. Ainsi, en conséquence de tout ci-dessus, nous estimons que ladite orgue est très-recevable.

Fait double à Tours, le 21 juillet 1761.

Signé : Dom François BEDOR.

Cet orgue, en supposant qu'il y eût trois jeux de récit, renfermait probablement 69 registres, et l'emportait ainsi même sur l'orgue célèbre de Saint-Sulpice de Clicquot (1781) quant au *nombre de ses jeux*, quoique celui-ci lui fût au moins égal en importance véritable.

La famille des Le Fèvre a exercé l'état de facteurs d'orgues pendant plus d'un siècle à Rouen, jusqu'à la Révolution; et il existe encore plusieurs grands instruments de leur fabrique, tels que ceux de la cathédrale d'Evreux, de l'église de Montevilliers, près le Havre, de Saint-Pierre de Caen, de Sainte-Catherine de Honfleur, et surtout celui de Saint-Etienne de Caen, grand 16 pieds de 60 jeux, avec bourdon de 32 pieds à la pédale. Ce dernier, fait par M. J.-B.-N. Le Fèvre et son frère Louis, conjointement avec Clément Le Fèvre, leur cousin, et qui date de 1741, a été restauré et en partie reconstruit par M. Verschneider en 1860. C'est à Jean-Baptiste-Nicolas Le Fèvre que la facture doit l'augmentation de l'étendue de la bombarde de pédales; d'abord au *sol* du ravalement, dans l'orgue de Tours, et ensuite au *fa*, dans l'orgue de la cathédrale de Rouen, rebâti par lui en 1763, et dernièrement reconstruit par la maison Merklin et Cie.

C'est lui aussi qui fut probablement le premier à ajouter les *ut dièzes* graves aux claviers à mains, car on les trouve déjà dans l'orgue de Saint-Etienne de Caen.

G. T. CHAMBERS.

CORRESPONDANCE.

En réponse à la lettre de M. le chanoine Jouve, publiée dans notre dernier numéro, nous recevons de M. C. Couturier, de la maîtrise de Langres, des explications que nous croyons devoir insérer.

La question se trouve placée sur un terrain où nous avons appelé, dans plus d'une occasion, les hommes compétents qui travaillent à la restauration de la musique religieuse. Nous avons dit que le sentiment et la piété d'un compositeur ne suffisaient pas pour l'élaboration d'une œuvre sérieuse; nous avons demandé que l'on déterminât ce qu'on entend au juste par le *style de l'église* et que l'on fît une règle à peu près fixe à cet égard. Nous allons voir si notre honorable Correspondant s'est approché de la solution que nous cherchons. L. R.

Dans une discussion entre un des rédacteurs de *la Revue* et nous, sur l'admission des chanteurs de théâtre à l'église, notre honorable contradicteur s'étant servi du témoignage de M. l'abbé Jouve, pour justifier la tolérance de certaines églises à l'égard de ces artistes, nous avons répondu : que *la flexibilité des principes de musique religieuse professés par M. le chanoine de Valence pouvait le mettre très à l'aise dans ces sortes d'appréciations; mais que la sévérité de nos doctrines ne nous permettait pas la même courtoisie.*

Nous ferons remarquer à M. l'abbé Jouve que dans cette phrase nous n'avions nullement en vue sa théorie *générale* sur le plain-chant et la musique religieuse;

théorie essentiellement vague de sa nature, comme toute question d'esthétique, et ne renfermant aucune idée précise sur ce qui faisait le sujet de notre discussion. Nous n'avons voulu parler que de ses principes de musique religieuse proprement dite, c'est-à-dire en style idéal, celle dont on confie quelquefois l'exécution à des chanteurs de théâtre.

Toutefois nous avouerons qu'en écrivant ce mot, nous nous sommes peut-être trop souvenu de certaine note un peu soupçonneuse de l'ancienne *Revue* de M. Danjou, sur les doctrines musicales de M. l'abbé Jouve. Nous n'avons pas assez oublié non plus la tendance de ses premiers travaux, où le plain-chant ne paraissait pas pour lui un objet de prédilection. Mais nous dirons aussi que malgré sa dernière profession de foi insérée dans un journal, touchant la musique religieuse dont nous parlons, il nous restait encore des doutes sur la sévérité de sa manière de voir. Car voici la base de ses principes. Il pose en règle que, pour composer de la musique religieuse, en style idéal, la condition la plus nécessaire et la plus indispensable, c'est l'*inspiration chrétienne*, qu'on ne puise que dans une foi vive en nos divins mystères. La seconde condition, c'est de *posséder la science indispensable* pour faire marcher convenablement les parties vocales et instrumentales selon les principes de la mélodie et de l'harmonie. Le troisième, c'est d'avoir un *goût judicieux*, qui consiste à disposer et à conduire une composition selon les exigences du sujet qu'on a à traiter. Or, presque tous les compositeurs, le P. Lambillotte comme les autres, ont prétendu travailler dans ces conditions. Ce respectable religieux a même affirmé quelque part, dans ses écrits, que Dieu lui avait fait la grâce de saisir d'une manière toute spéciale le sens religieux d'un chant sacré. Le célèbre Lesueur n'a pas eu non plus d'autres prétentions. Les annotations curieuses dont sont émaillées ses partitions de musique religieuse le prouvent surabondamment. Quant à la *science* et au *goût*, tous ceux qui écrivent prétendent les posséder réellement. Voilà ce qui nous a porté à joindre l'épithète de flexible à ces principes. Dans le fait, comment les qualifier, puisque ceux qui les invoquent n'en composent pas moins de la musique légère et théâtrale.

Nous savons bien que M. l'abbé Jouve a essayé de corriger le vague de sa pensée par des observations. Mais ces observations ne nous ont pas paru ressortir des principes en question, et nous ont laissés dans le doute. Pour en pénétrer le sens, nous avons dû recourir à quelques compositions de musique religieuse de M. l'abbé Jouve, que nous avions entre les mains. Or, l'analyse de ces compositions ne nous a pas tirés de notre incertitude. Nous ne voyons pas, par exemple, la différence qui existe, sous le rapport du rhythme, de la mélodie et de l'expression, entre son *Laudate* ou son *Offertoire* publiés dans le journal le *Plain-chant*, et la plupart des pièces du P. Lambillotte.

Du reste, nous ne nions nullement la valeur des nombreux travaux de M. l'abbé Jouve sur l'esthétique de la musique religieuse. Il a pour sa part puissamment contribué à fixer l'attention des esprits sérieux sur cette question, et nous sommes les premiers à reconnaître que, sous ce rapport, il mérite la sympathie et les éloges de tous les amis de l'art religieux. Mais, au point de vue de la didactique et du côté pratique de la question, notre manière de voir n'est plus la même. Nous voulons quelque chose de plus net et de plus précis. Une théorie musicale religieuse devient pour nous insuffisante du moment que, sous le couvert de ses formules, le dilettantisme et le mauvais goût peuvent continuer de s'introduire dans le sanctuaire. Or c'est le cas des principes dont nous venons de parler, comme de ceux de la plupart des auteurs qui ont traité cette question. On trouve dans leurs ouvrages des accusations, des plaintes, des jérémiades sans fin sur l'état de décadence et de dégradation de la musique religieuse; mais rien de positif, rien de vraiment pratique n'est indiqué pour sortir de là. Tout y est resté dans le domaine vague des généralités.

C'est là le plus grand obstacle à la réforme. M. Louis Roger, dans sa réponse à nos affirmations touchant l'incurie de l'enseignement sur ce point, a émis des idées pleines de justesse et d'à propos. On dit bien : ayez le sentiment religieux, ayez l'inspiration chrétienne, faites de la musique du cœur; mais ce sont là des formules vagues qui ne signifient rien. Car, comme le remarque cet écrivain, le sentiment n'est pas un procédé. « Tant « que vous abandonnerez, » dit-il, « le compositeur reli- « gieux à son sentiment, à son goût, à cette folle du « logis capricieuse comme la mer, je vous mets au défi « de lui prouver qu'il s'est trompé. Vous invoquerez en « vain l'opinion des docteurs de la science, vous grefferez « inutilement des phrases sentimentales sur du bleu « d'azur, il vous demandera la preuve, la preuve, la « preuve! et il vous renverra au *de gustibus non disputandum.* »

Tout esprit attentif sentira la vérité de ces observations, et comprendra qu'avec un pareil système, la question de musique religieuse reste claquemurée dans une impasse, et se trouve sans issue pour arriver à une réforme. M. Louis Roger l'a senti comme nous, et c'est pour cela qu'il fait un appel à tous les hommes de bonne volonté, afin de se mettre en quête d'une formule, d'un procédé qui tire la musique religieuse de ce triste imbroglio. C'est dans le même but que nous avons écrit la seconde partie de notre brochure. *Décadence et Restauration de la musique religieuse.* Les principes que nous y avons posés peuvent se résumer en quelques mots : revenir à peu près exclusivement à l'étude et à la pratique du plain-chant, et de la musique écrite dans sa tonalité, et n'en confier l'exécution qu'à des chanteurs élevés et formés pour cette fonction, c'est-à-dire, se conformer sans arrière-pensée au désir de l'Eglise. Voilà notre procédé, et c'est, à notre avis, le seul véritablement efficace. Continuer d'ouvrir la porte du sanctuaire à la musique moderne et au dilettantisme qui l'exécute, c'est consentir à perpétuer le désordre dont on se plaint.

On aura beau lui poser des limites, l'enchaîner, lui couper les ailes, elle finira toujours par s'émanciper, et revenir à ses allures naturelles. Ces entraves, du reste, ne sont que des inconséquences. Car si de sa nature, comme beaucoup le prétendent, elle n'est nullement antipathique au mode d'expression de la prière chrétienne, pourquoi ne pas l'admettre dans sa perfection, c'est-à-dire, avec toutes les ressources de son rhythme, de sa mélodie, de son harmonie. En un mot, de son expression dramatique. Qu'est-ce que la musique moderne, tronquée, défigurée, aplatie, et telle enfin qu'on semble la demander pour l'Église? C'est quelque chose de terne, d'incolore, d'insipide, qui n'a plus de nom, et qui est infiniment au-dessous du plus simple des faux-bourdons. Car il ne lui reste plus que le martelage et la monotonie de sa mesure, et l'invariable carrure de sa diction; inconvénient auquel échappent les faux-bourdons dans leur libre allure. Nous ne lui reconnaissons qu'un avantage, celui de dégoûter les fidèles du plain-chant par sa tonalité.

Mais, nous dira-t-on, pourquoi vouloir bannir cette musique du sanctuaire, puisque l'Eglise *l'autorise au moins, si elle ne la recommande?* L'Église ne l'autorise pas; ce mot est inexact. C'est bien assez de dire qu'elle le tolère, et encore avec beaucoup de restrictions. Son désir, elle l'exprime clairement, c'est qu'on s'en tienne au plain-chant et à la musique *alla Palestrina*. Or, connaissant son intention, pourquoi ne pas la suivre en ceci comme en autre chose? L'Eglise tolère également l'existence de certaines liturgies non autorisées par elle; s'ensuit-il qu'il faille les conserver? Ne vaut-il pas mieux se conformer à ses désirs et prévenir ses ordres? Voilà notre manière de voir, et nous la croyons légitime et rationnelle : légitime, parce que c'est la seule véritablement autorisée par l'Eglise; rationnelle, parce que, en évitant la confusion des langues, elle bannit le scandale du lieu saint, et ouvre au génie chrétien un vaste champ où il peut s'exercer librement et sans entraves

C. COUTURIER.

Monsieur le directeur (1),

De nombreuses occupations m'ayant empêché de vous transmettre plus tôt la suite de ma réponse à quelques objections faites contre certains passages de ma *Traduction française du Nouveau Testament*, la seule autorisée par le Saint-Siége, soyez assez bon pour l'accueillir aujourd'hui quoiqu'un peu tardive. Comme votre excellente Revue ne s'adresse qu'à des hommes instruits, qu'à des esprits sérieux, j'ose espérer qu'ils ne liront pas sans quelque intérêt une discussion qui a pour objet la parole de Dieu même.

On m'a donc reproché de *m'être écarté, parfois, et sans nécessité aucune, de mon système de littéralité, et*, d'un

(1) Voir le numéro du 15 mai 1862, page 240.

autre côté, *de l'avoir exagéré d'autres fois*, au point de violenter, sans raison suffisante, le génie de *notre langue, et même de rendre ma phrase inintelligible*. Or, voici les exemples cités à l'appui de ces assertions, et les observations, qu'en bonne critique, j'ai cru devoir y opposer.

PREMIÈREMENT. On dit que pour être fidèle à mon système de littéralité, j'aurais dû traduire : *Omnia per ipsum facta sunt* (Joan. I, 3), par : *Tout a été fait par lui*, et non point avec Carrières et Lallemant : *toutes choses ont été faites par lui* ; d'autant plus que l'expression française *toutes choses* éveille plutôt l'idée du monde sensible, tandis que le monde invisible et spirituel est compris dans l'*omnia* (en grec *panta*) du texte. — Mais d'abord, ce n'est pas seulement Carrières et Lallemant qui ont traduit *toutes choses ;* mais Amelotte, Sacy, Le Gros, D. Calmet, Vence, Genoude, Dassance, et en remontant plus haut, les auteurs de la Bible de Louvain ; enfin Bossuet lui-même, qui ayant eu plusieurs fois à alléguer ce texte de saint Jean, s'est servi de cette même expression. Il me semble aussi que *toutes choses* rend plus littéralement le pluriel *omnia*, que le mot *tout*. J'ajouterai que si cette expression éveillait plutôt l'idée du monde sensible, elle n'aurait certainement pas été adoptée par les écrivains que je viens de citer. Peut-on supposer, par exemple, que Bossuet ne savait pas assez le français pour s'y méprendre? Enfin, si l'on ouvre le Dictionnaire de l'Académie au mot *chose*, que trouvera-t-on? « CHOSE, s. f. Ce qui est. Il se dit indifféremment de tout ; sa signification se détermine par la matière dont on traite. *Dieu a créé toutes choses.* »

SECONDEMENT. On dit encore : Pourquoi ne pas rendre littéralement : *suppleta est scriptura* (Jac. II, 23)? *Supplere* ne signifie pas *accomplir*, et ce n'est pas sans raison que l'auteur de la Vulgate a traduit par ce mot le verbe grec *éplérôthê*. — Je n'ignore pas qu'Estius, Corneille de Lapierre et quelques autres habiles commentateurs ont rendu rigoureusement au pied de la lettre le *suppleta* de la Vulgate ; mais, à mon avis, c'est sans raison suffisante. En effet, plusieurs savants critiques ont pensé que *suppleta* avait été introduit dans le texte par une main étrangère à la place d'*impleta ;* et cette supposition est d'autant plus probable qu'on ne saurait expliquer autrement, au moins dans l'opinion de nos adversaires, la présence de ce mot ici, quand l'auteur de la Vulgate a rendu plus de quatre-vingts fois dans le Nouveau Testament le même terme grec *plêroun* par le latin *implere*, qui est son véritable sens. Il est vrai qu'on s'appuie sur le passage de saint Matthieu : *Implete mensuram patrum vestrorum* (XXIII, 32). Mais, comme *supplere* et *implere* n'ont nullement la même signification, ce passage ôterait plutôt tout appui à la prétention de mes honorables contradicteurs. On ne saurait trop le remarquer, le mot grec qui correspond en latin à *supplere*, n'est pas *plêroun*, mais *anaplêroun*, qu'on lit plusieurs fois dans le Nouveau Testament, notamment dans les deux Épîtres aux Corinthiens. Or, c'est ce dernier verbe que la Vulgate a presque toujours rendu par *supplere*, et avec beaucoup de raison ; car si on ouvre le dictionnaire latin de Forcellini, et qu'on parcoure attentivement tous les exemples qui y sont cités, on verra aisément que *supplere* signifie proprement *remplir de nouveau, combler un vide à mesure qu'il se fait, ajouter à proportion de ce qui est ôté*. Il en est de même dans les locutions si communes : *supplere locum, vicem alicujus, alicujus rei ;* une idée de substitution se joint toujours à celle d'emplir. Ainsi dans saint Paul, I, Cor. XIV, 16 : *Qui supplet locum idiotæ*, c'est-à-dire, *celui qui tient la place du simple peuple*, qui lui est substitué, qui le représente. Il est vrai encore que quelquefois l'idée de substitution d'une chose à une autre est moins apparente dans l'emploie de *supplere* ; en sorte que ce verbe pourrait se traduire par *fournir, ajouter ce qui manque*. Mais même cette locution implique l'idée de substitution ; car les phrases *to ustérêma anaplêroun, ta déonta anaplêroun*, c'est-à-dire, *fournir le nécessaire* à quelqu'un, *subvenir à la dépense* de quelqu'un, supposent évidemment la substitution de nouvelles ressources à celles qui s'épuisent de jour en jour. Enfin, on pourrait m'alléguer cet exemple de Cicéron, où l'idée de substitution se trouve entièrement effacée : « Ponite ante oculos M. Antonium consularem, sperantem consulatum Lucium adjungite, supplete cæteros, etc. (12e phil. 6). » Mais encore cet exemple, ou tout autre analogue, ne sauraient servir la cause des adversaires. En effet, pour conserver l'analogie du discours, il faudrait traduire le *Suppleta est scriptura* de saint Jacques par : *Et fut ajouté ce texte de l'Écriture qui dit : Abraham crut, etc.*, sens auquel personne n'a jamais pu songer. Il reste donc bien établi que si *suppleta* est la vraie leçon du texte, saint Jérôme a employé, comme en bien d'autres endroits, un terme détourné de toute acception reçue chez les classiques. Mais alors quoi de plus simple et de plus naturel que de reconnaître que ce mot est impropre, qu'il a besoin d'être expliqué par le grec, et qu'il ne faut pas y chercher un mystère plus profond? On dira, sans doute : c'est la liaison du discours qui oblige de donner au verbe *supplere* le sens du grec *anaplêroun*, et pour le prouver, on sera obligé d'admettre que le texte de la Genèse XV, 6 : *Credidit Abraham Deo, etc.*, doit s'entendre, non de l'augmentation de la justice dans Abraham, mais de sa justification première, de son passage de l'état du péché à l'état de grâce. Or, cette explication est contraire à l'opinion la plus commune parmi les docteurs ; et de plus, elle paraît inadmissible, eu égard à l'endroit de la Genèse, où on lit ces paroles. Il est certain qu'Abraham était déjà justifié avant cette époque. Mes adversaires ont compris combien cette difficulté est grande, puisqu'ils sont forcés d'avouer l'impuissance où ils sont de la résoudre. Ce point établi, il en résulte que la foi dont parle saint Paul, quand il cite le texte de la Genèse (Rom. IV, 3), n'est pas la foi morte, mais celle qui agit par la charité, *fides quæ per charitatem operatur* (Galat. V, 6). Donc, autant de fois qu'Abraham, agissant par l'influence de cette foi vive, a mérité une augmentation de justice, autant de fois aussi la parole de l'Écriture s'est vérifiée et accomplie : *Credidit Deo, et reputatum est illi ad justitiam.* Elle s'est déjà accomplie, entre mille autres circonstances, dans l'acte héroïque d'obéissance, par lequel il offrit son fils en sacrifice. Il ne sert de rien de dire que saint Paul parle d'une justification gratuite, et que l'augmentation de la justice à laquelle je rapporte le texte de la Genèse fut méritée, que par conséquent le raisonnement de l'apôtre, dans mon interprétation, tombe entièrement à faux ; car on peut répondre, sans nier le vrai mérite des œuvres, défini par le concile de Trente, que ce mérite venant tout entier de l'influence de la foi qui en fournit le motif, et de la grâce, qui en est le principe, ainsi que l'enseigne l'Église : *Deus nostra coronando merita coronat dona sua.* Saint Paul a donc pu dire même de la seconde justification qu'elle est gratuite en nous, puisqu'elle l'est dans son principe, dans sa racine, et que c'est sous ce rapport que le grand apôtre l'envisageait. Saint Jacques a complété son enseignement en nous montrant comment la gratuité de la foi n'exclut pas le mérite des œuvres dans les justes qui agissent par l'influence de cette foi gratuite ; mais je le répète, son texte ne dit nullement qu'il a été ajouté quelque chose à l'Écriture. Je dois faire remarquer en terminant que toutes les traductions françaises, moins celle d'Amelotte, s'accordent à conserver ici le sens du grec rendu partout ailleurs dans la Vulgate elle-même par *accomplir, réaliser*, et qu'il en est ainsi de même des versions catholiques, anglaise, espagnole, italienne, et même de l'allemande imprimée à Prague en 1781 avec l'approbation de l'Ordinaire. Cependant Allioli traduit : *fut complétée* (*ward ergänzt*).

TROISIÈMEMENT. On me reproche comme tout à fait inintelligible ma traduction de l'épître aux Romains, ch. I, vers. 4. — Je suis le premier à le reconnaître ; j'ai traduit fidèlement la Vulgate, qui a rendu elle-même mot pour mot le texte grec, aussi inintelligible, sans chercher à l'éclaircir. J'ajouterai qu'Allioli, Scio, et les auteurs de la Bible anglaise, n'ont pas moins respecté l'obscurité de la parole divine en cet endroit, puisqu'ils ont traduit absolument comme j'ai traduit moi-même, et qu'ils n'ont pas ajouté, dans leur version, un seul mot qui pût dissiper les ténèbres du texte sacré. C'est donc le cas de dire avec D. Calmet : « Il est de trop grande conséquence dans la traduction d'un texte de déterminer un sens que peut-être l'auteur a voulu exprès laisser suspendu ; ce n'est point exprimer son sens, c'est agir contre ses fins et ses intentions, » et de répéter après lui ces paroles de saint Jérôme : *Melius est in divinis libris transferre quod dictum est, licet non intelligas quare dictum sit, quam auferre quod nescias* (Hieronym, in Ezechiel, XX (1), *apud* D. Calmet, *préf. génér.*, pag. 4, 2e édit.). » Remarquons que la première partie de cette

(1) Quoique nous n'ayons pu trouver ce passage dans le commentaire de saint Jérôme sur Ezéch., XX, nous avons cru pouvoir l'alléguer, parce qu'assurément D. Calmet ne l'a pas forgé à plaisir, et qu'il ne peut y avoir ici qu'une faute typographique.

dernière phrase prouve évidemment que tout traducteur des livres saints doit laisser dans le texte sacré ce qui s'y trouve d'inintelligible. Quant au texte grec, j'ai dit qu'il était aussi difficile à comprendre que la Vulgate elle-même; on m'a répondu : La traduction que nous en a laissée Théodoret prouve le contraire; il a traduit ainsi : *Qui definitus et demonstratus est* (*tou oristhentos*) *Dei filius per potentiam quæ a Sancto Spiritu exercebatur post ejus a mortuis resurrectionem*. Je répliquerai, à mon tour, que si Théodoret, au lieu de paraphraser le texte, l'avait traduit littéralement, et que sa traduction littérale fût vraiment intelligible, le raisonnement de mon honorable contradicteur aurait quelque force; mais, comme Théodoret a fait tout autrement, ce raisonnement tombe de lui-même. Ainsi, tous les reproches qu'il peut faire à ma traduction, s'adressent également à la Vulgate et au Grec. A propos de ma note sur ce passage, il dit : « L'auteur fait appel à la *note* dont il a accompagné sa traduction. Malheureusement, le mélange qu'il a fait de l'interprétation des Latins qui interprètent rigoureusement le *prædestinatus* de la Vulgate, et de celle de saint Jean Chrysostome, qui donne au participe *oristhentos* le sens de *demonstratus*, ne contribue pas à la rendre fort intelligible. » — Voici cette note qui se lit aussi dans la Bible anglaise, et dans tous les interprètes qui ont conservé le *prædestinatus* de la Vulgate : « Comme homme, Jésus-Christ était prédestiné pour être le fils de Dieu. Or trois choses prouvent qu'il est réellement le Fils de Dieu : les miracles qu'il a opérés, la communication qu'il a faite du Saint-Esprit, pour la sanctification des hommes, enfin sa résurrection. » Si la critique de cette note n'est pas inintelligible en soi, j'avoue humblement que, pour moi, je ne la comprends pas.

Quatrièmement. On reprend comme obscures et comme devant être difficilement saisies par le lecteur, les phrases : « Il fixa son visage pour aller à Jérusalem (*Ipse faciem suam firmavit ut iret in Jerusalem*, Luc, IX, 51), et : Ceux qui *recherchaient la vie* de l'enfant (*Qui quærebant animam pueri*, Matth., II, 20); » phrases que j'aurais dû rendre avec les traducteurs ordinaires par : « Il résolut d'aller à Jérusalem; Ceux qui en voulaient à la vie de l'enfant. » — Je conviens que la première de ces phrases, quoique loin d'être inintelligible, avait besoin de quelque explication; aussi ai-je mis en note : « Il fixa son visage, il tourna sa face, il se mit en chemin pour aller à Jérusalem; » ce que je n'ai pas fait pour la seconde, parce qu'elle est assez claire par elle-même. Quant à la traduction ordinaire, elle est trop opposée au principe de littéralité rigoureuse que j'ai adopté, outre qu'elle fait entièrement disparaître les images qui se trouvent dans le texte original, et que saint Jérôme a voulu conserver, quoiqu'elles répugnent autant au génie de la langue latine qu'à l'esprit de l'idiome français. Il est vrai que mon respectable critique ne voit ici aucune image, mais un simple idiotisme de la langue hébraïque; comme si un hébraïsme ne pouvait pas être une image. Il me demande à ce sujet, pourquoi j'ai rendu *os gladii* (Luc, XXI, 24) par *le tranchant du glaive*, faisant disparaître ainsi l'image si vive employée par le Sauveur. Ma réponse est facile : Un glaive n'a pas de bouche, mais il a un tranchant; et puis qu'on remonte à l'étymologie du grec *stoma*, et on verra que ma traduction est aussi fidèle qu'elle pouvait l'être. Au reste, je ne me suis jamais engagé à conserver absolument toutes les images de la Vulgate.

Cinquièmement. Tout en louant l'auteur de la Vulgate et moi, de ce que nous avons rendu par le présent le participe présent passif *oi aguiazomenoi* (Hébr., II, 11), on trouve que nous avons été inconséquents, en traduisant (X, 14) le même participe grec par *ceux qui ont été sanctifiés*. — Mais on n'a pas remarqué que, dans le premier passage, l'ensemble du verset exige le présent, tandis que, dans le dernier, il demande le passé. C'est ce qu'ont parfaitement compris Amelotte, Sacy, le Gros, D. Calmet, Scio, etc., qui ont traduit : *Ceux qu'il a sanctifiés*. Je reconnais cependant que le passé ici n'exclut ni le présent ni même l'avenir; car le participe grec, en prenant l'article, perd toute idée de temps, et devient un simple qualificatif, signifiant *les sanctifiés*; c'est-à-dire, ceux qui ont été déjà sanctifiés au moment et depuis l'oblation de Jésus-Christ, ceux qui le sont présentement, et ceux qui le seront à l'avenir, toujours en vertu de cette *seule oblation*. Ainsi je le répète, si j'ai rendu par le passé le *sanctificatos* de la Vulgate, c'est uniquement parce qu'il n'y avait pas moyen de traduire autrement. Toutefois je reconnais qu'une note aurait été parfaitement placée en cet endroit.

Voilà ma réponse à des critiques, j'aime à le redire, *pleines de bienveillance* et dont je suis très-reconnaissant; car, quelle que soit la valeur de l'appréciation que j'en ai faite, elles auront toujours à mes yeux l'avantage de montrer le soin excessif que j'ai pris de rester constamment fidèle au texte de la Vulgate, que je me suis proposé de faire passer en notre langue.

Je suis avec une considération distinguée,

Monsieur le directeur,

Votre bien humble et bien obéissant serviteur,

L'abbé J. B. GLAIRE.

Paris, le 15 janvier 1863.

Chronique de l'Étranger.

Les touristes qui ont étudié à Londres le goût musical des Anglais en reviennent tous très-frappés, et de la beauté des exécutions, et des morceaux d'élite qu'on fait entendre, et du grand nombre d'auditeurs, et surtout du sentiment religieux qui préside à ces exécutions. On ne voit rien de pareil ni en France ni en Allemagne. Ce n'est plus qu'à Londres qu'on exécute les grands *oratorios* de Haendel, de Beethoven, de Haydn, avec le concours d'un nombre considérable d'artistes, et en présence de plusieurs milliers d'auditeurs appartenant aux classes les plus distinguées de la société.

Pour donner à nos lecteurs une idée de ces concerts de Londres, nous extrayons du *Morning-Post* (8 décembre) le compte-rendu du dernier concert qui a eu lieu au Palais de Cristal. On remarquera que la fin du concert était consacrée aux morceaux d'orgue. En France, après avoir entendu un harpiste, un brillant ténor et une opérette, on aurait cru de bon ton de déserter la salle, au moment où l'on allait entendre « le roi des instruments, » c'est l'expression de la feuille anglaise. A Londres, c'est la musique d'orgue qui a excité le plus d'enthousiasme et d'applaudissements. Laissons parler le *Morning-Post :*

« Au concert du Palais de Cristal de samedi dernier, une symphonie de Mendelsshon, une ouverture de Schumann et la marche de l'exposition d'Auber étaient les grands morceaux d'orchestre. Tous ont été admirablement exécutés sous la direction habile et animée de Manns, qui continue à mériter les applaudissements du monde artistique en faisant entendre une bonne musique ancienne ou moderne. Un solo de harpe, parfaitement bien joué par madame Dryden, complétait la série des morceaux d'orchestre.

« Les chanteurs étaient mademoiselle Eléonore Wilkinson qui a parfaitement bien rempli son rôle, et Reichardt, le meilleur ténor d'Allemagne, qui a chanté avec le plus grand bonheur un morceau de Mozart, un autre de Schubert et une pièce de sa composition. Ce dernier morceau, qui a provoqué un bis unanime, peut être regardé comme un succès populaire, capable de rivaliser dans l'estime publique avec une autre pièce favorite du même auteur intitulée : « Tu es si loin et cependant si près. »

« A la fin du concert, le beau talent de M. Lemmens, à la fois compositeur et exécutant, s'est déployé de la manière la plus remarquable sur le grand orgue. M. Lemmens a fait entendre un choix de morceaux de son ouvrage si solidement travaillé et si profondément intéressant, intitulé *Ecole d'orgue*, qui contient sans contredit quelques-unes des pièces les plus originales et les plus admirables qui aient jamais été composées pour le *roi des instruments*. La manière de M. Lemmens de toucher l'orgue est neuve comme les combinaisons harmoniques et le brillant coloris qui varient avec tant de charme son jeu. Des effets autrefois inconnus ont été produits par l'organiste de la façon la plus heureuse; il possède l'art très-rare de combiner de belles mélodies et un jeu brillant et plein de verve avec la science du contrepoint et une parfaite symétrie dans le jeu. M. Lemmens a été applaudi avec enthousiasme dans tous ses morceaux; mais le succès de sa Fanfare et de son grand Final a été si grand que ces deux pièces ont été unanimement redemandées. »

BIBLIOGRAPHIE.

Traité du Chemin de la Croix, *conformément aux usages et aux décisions de la sainte Église romaine*, par l'illustrissime et révérendissime chanoine X. Barbier de Montault, du chapitre de la basilique sacro-sainte d'Anagni, commandeur de l'ordre du Saint-Sépulcre, officier d'Académie, correspondant du Ministre de l'instruction publique pour les travaux historiques, etc. — Un vol. in-18. *Net, franco*, 1 fr. 25.

Ce *Traite* est indispensable au clergé, à qui il s'adresse spécialement, car il est non-seulement le *premier* et le *seul* qui existe de ce genre en France, mais encore écrit avec une science incontestable. L'auteur, depuis déjà longtemps fort avantageusement connu dans le monde savant par ses publications liturgiques, canoniques et archéologiques, a condensé dans ce joli petit volume tout ce que Rome a décrété au sujet du Chemin de la Croix : bulles, brefs, décisions, etc.

Avec ce livre, le prêtre sait tout ce qu'il lui importe de savoir sur la matière ; et, pour prouver que la science est de bon aloi, M. Barbier de Montault a cité *in extenso* les textes sur lesquels il s'appuie et qu'il analyse.

Aussi les approbations épiscopales n'ont-elles pas manqué à l'auteur, dont toute l'ambition paraît avoir été de vouloir éclairer, instruire et apprendre à puiser à la source de l'autorité et de l'unité, qui est Rome.

La piété a aussi sa part dans cet opuscule, qui montre comment et avec quelles prières se fait à Rome le salutaire exercice de la *Via Crucis*.

Nous recommandons instamment à tous les prêtres et à toutes les communautés qui possèdent le Chemin de la Croix dans leurs églises ce savant et pieux *Traité*, qui leur sera un véritable trésor où se dénoueront d'elles-mêmes les difficultés pratiques, et où elles trouveront un aliment à leur piété.

Pour mieux en faire ressortir l'intérêt, nous en reproduisons ici la *Table des matières :*

Petit Office de l'Immaculée Conception, *en latin et en français.* — Un vol. in-18. *Net, franco,* 60 c. Chez E. Repos, 70, rue Bonaparte..

Ce *Petit office de l'Immaculée Conception* vient d'être publié pour la première fois en France, d'une manière exacte et authentique, par M. le chanoine Barbier de Montault, qui en a rapporté de Rome le texte approuvé par la sacrée Congrégation du Saint-Office et de S. E. le cardinal-vicaire.

Le savant liturgiste et canoniste a fait précéder son opuscule d'une introduction qui met au courant de cette dévotion si populaire en Italie. Il a aussi ajouté à la suite plusieurs prières indulgenciées et une neuvaine en l'honneur de l'Immaculée Conception.

Nous recommandons surtout cette pieuse publication aux colléges, maisons d'éducation et communautés religieuses.

Veillées provençales, Noëls à l'Enfant-Jésus, 2e édit. paroles de l'abbé Gonnet, musique de G. F. Imbert. Prix net. 2 f. 50

Douze nouveaux cantiques à la sainte Vierge, paroles de l'abbé Monier, musique du même auteur ; prix net. 4 f. »

En vente au bureau de la *Revue de musique sacrée.*

Les *Noëls* que nous annonçons ne ressemblent en rien à ces compositions équivoques qui désespèrent les hommes de goût. M. Imbert, un musicien de talent, a pris dans son propre fonds une suite de mélodies gracieuses, originales et faciles dont il a fait un fort joli recueil de cantiques pour l'enfance. Ces cantiques sont à troix voix, mais peuvent être chantés par une seule. On y trouve des solos pleins de charme et des reprises en chœur d'un grand entrain. Mgr l'archevêque d'Avignon qui les a approuvés ne regrettera pas d'avoir prêté son haut patronage à cette publication. Si nos encouragements peuvent déterminer M. Imbert à ne pas s'en tenir là, nous les lui donnons bien volontiers avec toutes nos félicitations.

Les douze nouveaux cantiques en l'honneur de la sainte Vierge ont été faits dans le même esprit, par le même compositeur. Ils sont également à trois voix avec solos, duos et chœurs. Mgr d'Avignon en a accepté la dédicace dans des termes fort honorables pour les auteurs. Comme les précédents, nous les recommandons vivement à nos lecteurs. C.-L.

La troisième série des *Chansons de troubadours*, par Delphin Balleyguier (1), vient de paraître.

On retrouve dans ce nouveau recueil les précieuses qualités qui ont fait le succès des deux premières séries publiées en 1861 et 1862 ; mélodies fraîches avec de poétiques paroles, rendues plus poétiques encore par la muse inspirée du musicien. Delphin Balleyguier est un des rares compositeurs qui savent aujourd'hui développer une mélodie avec charme et simplicité ; ses accompagnements sont faciles et colorés, l'effet en est piquant et toujours approprié au sujet.

Les meilleurs chanteurs et professeurs de musique patronnent de leur nom et de leur talent les compositions de Delphin Balleyguier.

D'après le public auquel s'adresse notre revue, nous recommandons surtout *Quand Mignon passait*, *le Pain du Bon Dieu*, *la Fermière*, *Une mère à son enfant*, *Bonsoir*, *l'Alouette*, *la Dernière feuille*, *la Retraite*, *Voyage aux champs*, et les fleurs de la *Saint-Martin*. En dehors des *chansons de troubadours*, nous pouvons aussi signaler la *Chanson de village*, dont les paroles sont dues à Rose Harel, cette cuisinière-poète, dont on vient de publier les gracieuses poésies.

Chaque série des *chansons de troubadours* comprend huit mélodies, liéders, chansons, ballades, et forme un charmant album illustré d'une délicate eau-forte due au crayon distingué de Jules Duvaux.

Nous rappellerons également que Delphin Balleyguier est l'auteur de *Sauvons le Pape!* hymne guerrier dédié aux défenseurs du Saint-Siége, qui a obtenu le plus brillant succès.

M. Delphin Balleyguier vient de publier un *Alleluia* de sa composition pour voix de ténor avec accompagnement de piano et d'harmonium, *ad libitum*.

Ce morceau a été composé pour être chanté dans les fêtes de Pâques. Il rappelle, quant à la forme, le beau

(1) Chez Ledentu, rue Meslay, 46, et au bureau de la *Revue de Musique sacrée.*

Noël d'Adolphe Adam. Les concerts, les chapelles et les salons ne pouvant manquer de s'en emparer, il nous paraît appelé à un succès populaire. Les paroles sont d'un poète distingué qui va entrer dans les ordres. Cela explique l'initiale L sous laquelle il a cru devoir cacher son nom.

Léon VANAM.

MESSE BRÈVE ET FACILE

A TROIS VOIX ÉGALES

AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE

Par J. SCHWARTZ, organiste

Prix *net*, **3** francs.

E. REPOS, LIBRAIRE-ÉDITEUR, 70, RUE BONAPARTE.

Écrire une messe facile, brève, chantante et solennelle, voilà ce que s'est proposé de faire M. J. Schwartz, et voilà ce qu'il a réussi. Le *Kyrie* est une mélodieuse prière comme on en rencontre tant dans les œuvres de Haydn. Le *Gloria* est majestueux, conçu dans toutes ses parties à faire croire que l'auteur avait jeté le plan d'une œuvre à grand orchestre. Le *Sanctus* a la même physionomie. *L'Agnus* débute par un solo fort gracieux qui se mêle au chœur pour reprendre encore avant le *moderato* qui ramène toutes les voix.

Nous ne saurions trop faire l'éloge de cette œuvre aux petites proportions mais aux grands effets. M. Schwartz qui est connu d'ailleurs pour un homme de talent, a mis beaucoup d'imagination et de savoir dans un cadre restreint. Les maîtrises lui en sauront gré. Il n'est pas aussi facile qu'on le croit de faire une œuvre à la portée de tout le monde, de faire court et de faire bien. Il faut souvent y consacrer beaucoup de temps. Pascal disait : « Si ma lettre est longue, c'est que je n'ai pas eu le temps de la faire plus courte. » M. Schwartz a sans doute pris son temps et il s'en est bien trouvé : nous l'en félicitons sincèrement.

L.-R.

AGENCE DES MAITRISES.

Un *jeune ecclésiastique*, organiste et compositeur, ayant professé pendant cinq ans dans un séminaire, désirerait prendre la direction d'une maîtrise. Il consentirait volontiers à fonder une psallette, ce qu'il a déjà fait avec succès.

Un *ténor*, sachant la musique et possédant une belle voix, demande à entrer dans une chapelle en qualité de *soliste*.

S'adresser, pour tous renseignements, à M. REPOS, rue Bonaparte, 70.

Nous publions avec ce numéro :

1° Un *Magnificat* pour orgue ou harmonium par M. *A. Populus*. Cette composition forme une suite de versets qui pourront être utilisés isolément. Ils sont brillants et d'une exécution facile;

2° Un *Ecce quomodo*, répons pour quatre voix d'hommes, par *Seidler*. Ce morceau est d'un caractère essentiellement religieux. Il appartient au chant liturgique et se recommande par une harmonie grave, par un rhythme approprié au sujet.

Dans notre prochain numéro, nous reprendrons, pour ne plus l'interrompre, le compte rendu des Conférences qui ont lieu deux fois par mois au bureau de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Un paragraphe du discours de M. Charles Vervoitte, inséré dans notre dernier numéro, a blessé la susceptibilité de quelques personnes qui travaillent comme nous à l'amélioration de la musique religieuse religieuse.

Nous devons déclarer à ce sujet que la Société académique de Musique Sacrée reste toujours responsable des communications qu'elle veut bien nous faire, et que nous insérons avec plaisir.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.

LE PLAIN-CHANT. QUATRIÈME ANNÉE. — N° 5. — 15 MARS 1863. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

QUATORZIÈME CONFÉRENCE

SUR L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT

ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Les conférences qui ont lieu deux fois par mois au bureau de la *Revue de musique sacrée* suivent leur cours avec un succès qui dépasse toutes nos prévisions.

Alors même que ces réunions n'auraient eu d'autre objet que d'établir entre les personnes qui en font partie un sympathique échange d'idées et d'opinions, ce serait assez déjà pour en proclamer l'utilité. Mais elles ont une portée plus grande. Elles contribueront infailliblement à reconstituer le plain-chant, dans son exécution, et la musique religieuse, dans son essence divine. Elles aideront à l'établissement de l'unité, autant toutefois qu'il est possible en ce monde, entre les systèmes qui s'y seront produits; systèmes dont les représentants ont dû concéder quelque chose au vœu d'une majorité dont les décisions, bien qu'elles n'aient pas force de loi, éclaireront du moins ceux qui sont indécis sur le choix des principes.

Après avoir reconnu avec les meilleurs théoriciens que le plain-chant est diatonique par nature, et après avoir réglé l'exécution de chacun des modes, eu égard à leur constitution, ce qui, disons-le en passant, a donné lieu à de longues discussions à propos du triton et de la note improprement appelée sensible, la Conférence s'est déclarée pour les éditions où le plain-chant est figuré en notes inégales. Cette question du rhythme était grosse d'orages. Les raisons qui avaient pu faire valoir en France la réforme de Nivers et de l'abbé Lebœuf se présentaient sous d'autres formes, mais non moins opiniâtres que par le passé. La Conférence n'a pas cru devoir se ranger à l'opinion des partisans du chant à notes égales; comme le Congrès, et d'accord en cela avec nous, elle a déclaré que le plain-chant avait un rhythme particulier qu'il ne faut pas confondre avec le rhythme musical; qu'il devait être exécuté en notes inégales sans pour cela que ces notes eussent entre elles les rapports proportionnels fondés sur l'unité de temps qui constitue ce qu'on appelle en musique *la mesure*.

En attendant que les bulletins de la Conférence fassent connaître au public le rapport officiel qui résume les travaux des premières séances, nous allons faire part à nos lecteurs de ce qui s'est passé à la treizième, du 27 février.

On y a traité de l'accompagnement du plain-chant. Ce sujet intéressant et tant controversé a fait entrer dans la discussion les praticiens exercés présents dans l'assemblée. Peut-être eût-on pu tout d'abord demander à l'assemblée, avant d'ouvrir les débats, si le plain-chant comportait un accompagnement. La question pouvait être posée sans trop de naïveté. Car à tout prendre et en considérant les origines du chant liturgique, il n'est pas prouvé que l'orgue ou le contre-point fussent

absolument nécessaires pour l'interprétation du Graduel et du Vespéral. La Conférence n'a pas jugé à propos de se lancer dans ces considérations. Nous sommes loin en cela de la blâmer. Fidèle à son programme, elle a pris les choses où elles en sont et elle s'est demandé : A quel parti faut-il s'arrêter pour concilier l'antique mélopée chrétienne et les exigences modernes du culte? en d'autres termes quel est le mode d'accompagnement qui jette le moins de perturbation dans le chant des fidèles?

L'un des membres ayant demandé que l'on rédigeât avant tout une définition du genre diatonique, il lui a été répondu que les praticiens s'entendaient assez sur ce mot, quand il s'agit du plain-chant, pour qu'il ne fût pas nécessaire de le définir autrement.

Une question plus immédiate et plus puissante est posée par l'un des assistants : La mélodie doit-elle être à la partie supérieure ou à la basse?

La discussion s'engage à ce sujet. Nombre d'idées parfois originales et nouvelles sont émises sans que pour cela on veuille les faire obstinément prévaloir. Ainsi, un artiste de talent, très-compétent et fort érudit, voudrait que chaque pièce de chant fût exécutée par la voix qui s'approprie le mieux à son mode. Selon cette théorie, les modes élevés seraient chantés par des ténors et les autres modes par des voix de basse. On lui fait observer que la physionomie d'un mode est indépendante du diapason dans lequel on le chante; que le mode ne perd pas son caractère et son stigmate en changeant de degré d'acuité; que la hiérarchie des degrés de l'échelle est toujours la même quel que soit le point de départ qu'on veuille assigner au premier degré; on lui fait observer en outre que ce système rendrait l'exécution du plain-chant impossible dans la plupart des églises de France, où l'on a déjà bien de la peine à le faire chanter à l'unisson par toutes les voix réunies. On aurait pu lui objecter encore que ceci est tout à fait opposé à l'esprit de l'Eglise, qui veut et qui a dû vouloir dans tous les temps que les fidèles prissent part à l'exécution du chant.

L'assemblée décide que le chant devra toujours être placé, autant que possible, à la partie supérieure exécutée dans le diapason le plus accessible à la généralité des voix.

On demande encore s'il ne serait pas indispensable, avant de formuler un mode quelconque d'accompagnement, d'assigner une époque à chaque mélodie. Cette proposition se rattache à une autre qui avait été faite au commencement de la séance, et qui consistait à diviser en trois classes toutes les pièces de chant du bréviaire. Les unes se seraient rangées dans la première époque, qui eût compris le chant psalmodique ; les autres dans la période du chant rhythmique ; et les troisièmes dans la période du chant grégorien ou plain-chant pur.

Tout en attachant le plus grand intérêt à un travail de cette espèce, plusieurs membres ne croient pas nécessaire de s'y livrer en ce moment et demandent d'en ajourner l'exécution.

Pour assigner une époque à toutes les pièces de chant, il faudrait avoir égard aux diverses éditions actuellement en usage, aux mélodies particulières à chaque diocèse, ce qui dépasserait de beaucoup la mission que la Conférence s'est imposée. D'un autre côté, et en supposant qu'il fût possible de déterminer un mode d'accompagnement pour chaque époque du chant, est-il certain que l'on rencontrerait beaucoup d'organistes et de maîtres de chapelle déterminés à en faire une application rigoureuse. Ces motifs et beaucoup d'autres forcent l'assemblée d'abandonner une idée qui, pour être excellente au fond, ne paraît pas d'une grande opportunité.

Il est certain que beaucoup de pièces de chant feront exception à la règle, quand un mode d'accompagnement aura été arrêté. La messe de Dumont, par exemple, le *Lauda Sion* et beaucoup de proses paroissiales exigeront une manière à part, et obligeront souvent l'accompagnateur à sortir des principes généraux. La messe de Dumont est essentiellement musicale. Ce qui n'est pas une sensible partout ailleurs, en est une véritable dans cette composition moderne. Aussi, les membres sont-ils presque tous d'accord à cet égard. Ils attendent que le moment soit venu pour faire la part des exceptions, après avoir jeté la base d'une théorie générale.

En résumé, la question d'accompagnement qui n'a pu être épuisée dans cette séance a déjà fait du chemin. La discussion ouverte depuis plusieurs années dans les revues, dans les livres, dans les brochures et dans les journaux, a porté ses fruits. Les opinions systématiques se sont amendées, les systèmes se sont conciliés, les esprits ont pris tous une direction à peu près pareille. On est d'accord souvent avant d'avoir parlé. On discute pour s'éclairer,

on accepte les objections comme un contrôle nécessaire aux opinions qu'on peut avoir, mais il n'y a pas entre les individus, pas plus qu'entre les idées, ces effroyables abîmes que rien ne peut combler et qui rendent tout rapprochement impossible.

Nous avons rapporté de notre mieux ce que nous avons entendu dans la séance du 27 février. Le rapport officiel qui doit paraître incessamment dira plus fidèlement que nous ne pouvions le faire quels ont été jusqu'à ce jour les travaux de la Conférence. Les lecteurs voudront bien considérer les communications que nous pourrons leur faire, comme de simples notes rédigées au courant de la plume, mêlées de considérations qui nous sont souvent personnelles, et qui ne peuvent dans aucun cas engager la responsabilité de la Conférence, dont les décisions sont indépendantes de la rédaction de cette feuille.

Louis ROGER.

DU SENTIMENT RELIGIEUX
CHEZ LES GRANDS MAITRES DE L'ART MUSICAL.
Mélanges de M. Alfred Tonnellé.

M. Alfred Tonnellé, une aimable et forte intelligence, que les arts et les lettres ont vue disparaître avec douleur et dont l'Académie a couronné récemment les œuvres posthumes, a laissé, sur les maîtres de l'art musical, quelques pages du sentiment le plus exquis. C'est pour nous un bonheur d'en citer des fragments, dans cette revue consacrée à répandre la connaissance et le goût de ces génies qui fournissent à la postérité d'inépuisables sujets d'étude et d'admiration.

Peu d'hommes ont pénétré aussi avant dans la raison profonde et dans le sens idéal des chefs-d'œuvre de l'art, que ce jeune écrivain. Le vulgaire se contente, à l'égard des maîtres, d'une admiration qui est presque toujours sincère, réelle, quelquefois même ardente, mais dont il ne voit pas les motifs au-delà du sensible et du connu; c'est affaire de sentiment plus que de raison, d'émotion et d'entraînement plus que d'analyse, et cela doit être ainsi.

C'est le propre des âmes d'élite de chercher la raison de leurs enthousiasmes dans ces régions immatérielles de l'esprit où les hautes questions d'esthétique et d'idéal trouvent leur solution, autant du moins qu'il est donné à l'intelligence de les connaître ici-bas.

Les maîtres de l'art musical avaient longtemps occupé l'admiration de ce jeune savant, qui se plaisait à passer des nuits entières à exécuter leurs œuvres, avant de songer à les définir et à les analyser.

Ce n'est qu'après avoir compris entièrement leur manière qu'il pénétra dans leurs plus intimes pensées, et ce qui le frappa le plus, ce fut leur caractère profondément religieux.

Je ne sais qui a fait le premier cette remarque, que le génie est, de sa nature, religieux, mais elle est haute et vraie. Les anciens le comprenaient ainsi, et les critiques qui veulent aller au fond des choses, trouvent, dans les grandes âmes les plus éloignées même de la vérité, comme des tendances invincibles vers le beau, vers le vrai, vers le bien! Chez certains hommes égarés par l'erreur ou les passions, elles ne sont plus qu'à l'état de vestiges, mais chez ceux qui ont gardé leur âme intacte, elles grandissent et s'épanouissent dans la mesure de leur liberté, et fécondent leurs œuvres; pour le plus grand nombre, si on fait la part de la fragilité humaine et des faiblesses inséparables de la gloire, on ne trouvera plus qu'un fond pur d'une merveilleuse beauté, où l'âme peut puiser sans défiance.

Certainement tous les arts, lorsqu'ils sont portés à ce point de perfection qui fait les chefs-d'œuvre, se rapprochent de quelque côté du beau pur, immatériel, infini de Dieu. C'est comme une élévation de l'âme vers lui! Mais la musique, bien plus que la peinture et la sculpture qui empruntent tout aux moyens matériels, vole d'elle-même et sans effort vers les hauteurs où parviennent les rayons de l'éternelle beauté.

La musique a besoin de Dieu, c'est un instinct plus fort que toutes les lois, c'est un invincible attrait dont on peut ne pas avoir conscience, mais qui brise tout obstacle et qui triomphe finalement.

On raconte (*Gazette musicale*) une belle parole d'Haydn au compositeur Hummel, son élève et son ami. Le prince Esterhazy avait mis une messe au concours et son choix était tombé sur Hummel dont on exécuta l'œuvre sous la direction d'Haydn, à la chapelle des Ursulines de Vienne. Lorsque, après la cérémonie, Hummel vient saluer son maître, le beau vieillard l'accueillit de son meilleur sourire et lui dit : « Eh bien, mon cher, je t'avais toujours dit que tu arriverais; continue à travailler, et souviens-toi que tout ce qui est beau et bon vient d'en haut. »

Oui, d'en haut, et Haydn pouvait le dire, lui

dont l'âme si vraiment et si profondément religieuse s'est répandue délicieusement en chacune de ses mélodies, avec un parfum de foi et de piété que le temps n'altérera jamais.

Il est probable que Mozart ne songeait pas, immédiatement du moins, à Dieu, en écrivant son admirable partition de *Cosi fan tutte*, qui vient d'être révélée à notre génération, et il n'y a aucun rapport apparent entre la prière chrétienne et la mélodie idéale et suave de *Una aura amorosa*, cependant nous ne nous étonnons nullement qu'on ait pu faire en Allemagne une messe de ce chef-d'œuvre, comme le rapporte M. Scudo. Il a tant de parties si élevées, si pures, si religieuses.

Si nous citons ce fait, c'est pour confirmer le principe que nous avons posé, et non pour défendre ou approuver ces arrangements inconvenants, flagellés avec tant d'esprit et de raison par M. Louis Roger, à cette place même.

Du reste, notre thèse n'a rien qui soit nouveau. Nous la rencontrons à l'aurore même des efforts de l'intelligence, dans la philosophie si élevée des Grecs et dans les œuvres de leur roi, l'harmonieux et sublime Platon.

On connaît cette parole de Joubert :

« Les plus belles expressions, dans tous les arts, sont celles qui paraissent nées d'une haute contemplation. Le beau, c'est la beauté vue avec les yeux de l'âme. »

Différent comme leur génie, le sentiment religieux prend chez les maîtres le caractère de leur humeur, de leur tempérament, de leurs aspirations. Chez les uns, pur, ailé, suave, plein de douceur et d'angéliques beautés, il est chez d'autres rêveur, nuageux, inégal ; chez quelques-uns triste et découragé, chez d'autres froid, sombre, raide et maniéré ; chez plusieurs enfin, ardent, violent et comme tourmenté. M. Alfred Tonnellé a parfaitement saisi ces nuances, et nous ne pouvons mieux faire que de le laisser parler.

« Bach et Hændel, dit-il, représentent tous deux l'orthodoxie de la foi protestante, avec son esprit de libre soumission, sa gravité, son élévation morale. Hændel est plus biblique, comme le puritanisme anglais, Bach plus évangélique et, pour ainsi dire, plus ecclésiastique. Le Messie, la passion, rien que dans le choix des titres Hændel est plus biblique, Bach plus chrétien. Hændel traite surtout les sujets de l'Ancien Testament, il en reproduit la majesté et l'ampleur ; il exprime plutôt la conception juive du Dieu ineffable, inabordable, jaloux : la grandeur héroïque du Dieu chef d'Israël, plutôt que la tendre dévotion et l'onction chrétienne. »

« Bach, au contraire, est tout chrétien : la Passion, la Nativité, des cantates pour toutes les fêtes de l'année chrétienne, pour tous les événements le l'Evangile. Il représente admirablement la vieille piété protestante de l'Allemagne d'autrefois, la solidité dans la foi ; il est sain et ferme, sérieusement et fortement attaché aux vérités de la révélation comme aux règles rigoureuses de son art qu'il manie avec puissance et conviction, comme aux bonnes anciennes mœurs et au sévère esprit de famille. Dans sa piété protestante, mélange de gravité, d'austérité, d'Innigkeit, d'Innerlichkeit, quelque chose d'abstrait ; l'homme se soumet librement à une vérité reconnue et acceptée ; la soumission est réfléchie et raisonnée ; la piété est indépendante des sens.

Haydn et Mozart, c'est la foi catholique, c'est la soumission naïve et spontanée, c'est la dévotion tendre et vive ; l'homme s'élevant à Dieu, non pas seulement par l'intelligence, mais s'approchant de lui avec tout son être, son être intérieur et sensible, son imagination, ses passions, ses faiblesses même ; une préoccupation plus grande de l'amour qui couvre les péchés que de la sévérité de la loi morale. »

« Haydn, c'est l'abandon d'un enfant, Dieu considéré comme un bon père ; une piété sereine et calme ; mais pas d'élévation métaphysique. Quand on lui demandait pourquoi sa musique religieuse était toujours si joyeuse et confiante, il répondait qu'il concevait Dieu surtout comme un être infiniment grand et infiniment bon ; et que cette dernière pensée lui donnait tant de confiance et de joie, qu'il mettrait en *tempo allegro* jusqu'au *Miserere*.

Mozart s'élève tendrement et humblement à Dieu comme vers la source d'amour, de grâce, de pardon ; conservant sa pieuse croyance sans toujours y conformer sa vie au milieu des faiblesses et des dissipations du monde, et restant attaché à Dieu par le fond intime du cœur, qui a besoin de croire, d'adorer, d'aimer, de trouver un appui et une merci inépuisable. Son *Requiem*, sa préoccupation de la mort et du jugement ; ses messes, ce tendre *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi ;* ses luttes, non contre le doute, mais dans l'intérieur de la foi contre la tentation ; enfin son *Ave verum*, cet amour prosterné devant le mystère. »

« Beethoven, profondément religieux, mais penseur, rêveur, concevant Dieu d'une façon

élevée, philosophique, métaphysique. Ame inquiète et luttant contre le doute ; voulant croire et cherchant pour cela à ne pas arrêter son esprit sur les objets de sa foi. Il disait que la religion était comme la base fondamentale, et n'en voulait jamais parler. C'est l'opposé de Bach ; il est assailli de doutes et d'inquiétudes sur le fondement même de son art comme sur les questions religieuses ; plein d'une recherche ardente, passionnée, désespérée, de la vérité, de la lumière, de la beauté, avec un esprit sincère et droit, un cœur noble et troublé. Sa vie contemplative est enfermée en elle-même, sa chasteté, son besoin d'aimer contenu, ses aspirations à l'idéal. L'inscription qu'il a devant les yeux : « Je suis celui qui est. »

« Le sens de sa musique est purement psychologique ou métaphysique, exprimant le but vers lequel tend l'âme, ou ses luttes, ses défaillances, ses combats pour y arriver. »

« C'est l'état psychologique de Pascal mis en musique. Les états de l'âme à la recherche de la vérité traduits par des sons, et non pas de l'âme vivant dans le monde telle que la peignaient Haydn et Mozart. Ainsi l'*andante* de la symphonie en *la*. Ainsi l'*andante* d'un de ses quatuors qui semble se terminer par une interrogation douloureuse au moment même où l'âme était sur le point d'embrasser la certitude. Ainsi l'Hymne à la joie, à la fin de la symphonie avec chœurs. — Le monde extérieur lui pèse. »

« Mozart, tendresse expressive et démonstrative, se répandant au dehors sur le monde et la vie; Beethoven, tendresse intérieure, réservée, pleine de pudeur, contenue en soi-même, craignant le grand jour, souffrante et se tournant vers les choses immatérielles et le monde invisible.

« Mendelssohn, esprit critique et éclectique en matière religieuse comme en toutes choses; un juif éclairé et cultivé du XIXe siècle; sentant la haute convenance morale du sentiment religieux, la part de valeur esthétique et morale de chacune des formes religieuses existantes, et l'exprimant d'une manière noble, épurée, distinguée, indépendamment de toute forme déterminée, mais qui manque de racines profondes.

Que de profondeur et de vérité dans ces remarques, comme on y sent l'esprit de véritable et haute critique qui démêle toutes les nuances et sait pénétrer jusqu'au sentiment le plus intime. Les maîtres si légèrement traités par une certaine école qui ne les connaît ni théoriquement, ni pratiquement, gagnent à être ainsi analysés. Pour nous, il ressort clairement de cette étude, que le sentiment religieux, divers dans ses manifestations, mais vivant et réel dans son principe, a été le fond même du génie de ces illustres inspirés. Est-ce à dire qu'il ait été sans mélange ?

Quand l'astre le plus brillant a ses taches et ses ombres, faut-il s'étonner qu'on puisse trouver chez ces hommes d'élite des imperfections et des faiblesses ?

Qu'on ne l'oublie pas, tout ce qui est de l'homme est fini et par conséquent imparfait. Au-dessus d'Haydn, de Beethoven et de Mozart, il y a Dieu, ce grand Dieu dont l'univers raconte la gloire et célèbre la puissance. Au-dessus des mélodies et des harmonies de l'homme il y a les chants de la nature, les harmonies immenses de l'Océan, les accents du jour, les hymnes du soir, le silence solennel des nuits, et par-dessus tout les mélodies éternelles des anges et des cieux !... Il ne faut pas plus s'étonner des défaillances du génie que s'effrayer de sa hauteur. Cette hauteur, si on la considère d'en bas, pourra paraître colossale, inabordable, désespérante, mais, vue d'en haut, à la lumière de Dieu, elle s'explique et se mesure, et loin de perdre quelque chose de son prestige, elle prend de plus justes proportions et projette de plus doux rayonnements. Heureuses les âmes qui savent s'élever ainsi. Dans les pures régions qu'elles habitent, elles sont au-dessus des misérables intrigues de la passion, de l'envie, de l'intérêt qui déchirent et divisent les hommes, elles unissent, comme l'aimable et judicieux esprit dont nous avons parlé au commencement de cet article, le calme de la conscience et l'amour de la vérité aux lumières de la foi. Alors le jugement est sain et les inspirations fécondes.

Pour faire de bonne critique, il ne suffit pas d'avoir de la science, du style, de l'analyse et de la finesse d'esprit, il faut quelque chose de plus haut et de plus rare, des principes. Si l'intelligence n'a pas de base, si le vent du scepticisme secoue jusque dans ses racines l'âme du critique, où voulez-vous qu'il cherche un point d'appui. Sur quoi bâtira-t-il ? Il fera des phrases brillantes, des distinctions ingénieuses, de fines remarques, il sera même sagace, pénétrant, lumineux, mais il y aura toujours quelque chose qui lui échappera : le sens supérieur et chrétien. Car, pour le saisir, il est nécessaire non-seulement de penser, mais de croire. Sans la foi, le critique qui voudra traiter de

l'esthétique chrétienne et des maîtres religieux, sera toujours incomplet, parce que un côté et le grand côté de la question lui échappera entièrement. Nous insistons sur cet ordre d'idées; en notre siècle, en effet, où tout le monde s'érige en critique, il n'est pas rare de rencontrer des hommes, de talent du reste, aborder avec un aplomb merveilleux les sujets qui doivent leur être le plus étrangers, et juger en dernier ressort des questions dont ils ne possèdent pas même les premiers éléments. Doit-on s'étonner, après cela, si l'on voit sur le plain-chant, sur la musique religieuse, sur les maîtres anciens, tant d'opinions contraires, bizarres, injustes et précipitées. Et pour nous restreindre au sujet qui nous occupe, doit-on être surpris d'entendre des critiques, et des plus en renom, nier aux grands maîtres ce sentiment religieux dont nous avons parlé. Ce sentiment, ils ne peuvent pas le comprendre, ils ne le comprennent pas. Tous les efforts de leur ironie, toutes leurs perquisitions scandaleuses n'empêcheront pas qu'Haydn ne soit un génie profondément religieux, que Mozart dont ils voudraient ternir la pure auréole par des anecdotes de bas étage, n'ait été dans toute la beauté du terme un artiste chrétien.

Tant qu'ils n'auront pas anéanti leurs œuvres, et les mémoires sérieux de leurs contemporains et leurs propres lettres, nous continuerons à les compter parmi les plus beaux fleurons que l'art ait mis à la couronne de l'Eglise catholique, si riche déjà et si divinement belle!

L'Abbé Julien LOTH.

FÊTE DE L'ÉPIPHANIE
A AIX EN PROVENCE
Drame liturgique et Marche des Rois.

Parmi les fêtes que le moyen âge affectionnait le plus pour la représentation de ses drames liturgiques dont on commence à comprendre l'importance et la beauté, celle de l'Epiphanie semble avoir obtenu le premier rang. C'est ce que nous permettent de conjecturer les manuscrits (texte et musique) qui nous restent des Jeux, *Ludi*, comme on les appelait alors, de l'Adoration des Rois. Ce drame se produisait avec une pompeuse mise en scène, accompagnée de chants graves et pieux, dans le chœur de nos grandes cathédrales, immédiatement après les matines de l'office qui se célébrait pendant la nuit, et avant l'intonation du *Te Deum*, par l'évêque ou l'officiant, ainsi que l'indique la rubrique de plusieurs anciens missels manuscrits (1).

Nous nous ferions difficilement aujourd'hui une idée de ce que devait être le spectacle de l'*Adoration des Mages*, figurée par trois des plus grands seigneurs de la ville épiscopale ou des alentours, escortés chacun de pages en brillante livrée, portant les riches présents destinés à Jésus enfant. Cette grande scène, mêlée de chants alternativement à voix seule et en chœur, se déroulait dans le sanctuaire de la basilique splendidement illuminée, en présence de l'évêque assis sur son trône, du chapitre et d'un nombreux clergé, sous les regards avides de milliers de fidèles, pour qui la cathédrale était tout, l'église et l'opéra. Convoqué par les volées aériennes des cloches et des bourdons, le peuple chrétien venait ainsi, à chacune des principales fêtes de l'année, se réjouir et s'édifier à ces scènes majestueuses qui retraçaient en tableaux vivants les principaux mystères de notre foi, en même temps que ses oreilles se délectaient de ces larges et naïves mélodies composées pour la circonstance, auxquelles les siècles écoulés sur elles n'ont pu enlever leur fraîcheur et leur originalité. Ce qu'il y avait surtout de remarquable dans ces grandes scènes du drame religieux, c'est qu'elles n'étaient elles-mêmes que la fidèle reproduction de celles que la sculpture avait retracées sur les façades et les parois extérieures du temple dans lequel elles se produisaient aux yeux des pieux spectateurs. Ce jour-là, en effet, les groupes statuaires des Notre-Dame de Chartres, de Paris, de Reims, d'Amiens, de Strasbourg, semblaient être descendus, pour quelques heures, dans l'enceinte sacrée afin d'y donner une repésentation vivante et réelle des événements mémorables de la vie mortelle du Verbe fait chair. Divers rapprochements, découverts il y a peu de temps, ne laissent aucun doute sur cette curieuse et intéressante particularité.

L'église métropolitaine d'Aix, qui a peut-être le mieux conservé ces antiques traditions de nos aïeux (témoin la célébration de ses jeux séculaires de la Fête-Dieu, sur lesquels nous nous sommes assez étendu dans une récente publication) (2), ne pouvait ne pas en avoir gardé quelque vestige relativement à la

(1) On y lit, en effet, cette rubrique en caractères rouges : *Tunc Episcopus intonat Te Deum laudamus.*

(2) Dans notre brochure, *Du Théâtre au moyen âge* (Paris, 1860, chez Blériat).

solennité jadis si populaire sous le nom de la *Fête des Rois*. Dès les temps les plus reculés, le chapitre de cette église avait mis ce mystère en drame, et l'avait accompagné de différentes mélodies dont elle possède encore des restes précieux. La révolution, aussi anti-nationale qu'anti-chrétienne de 89, avait, de son souffle destructeur, anéanti, comme tant d'autres, la pratique respectable dont il s'agit. Elle fut reprise à l'époque du rétablissement du culte catholique, grâce à l'initiative de quelques anciens et vénérables chanoines, qui en avaient retenu les vraies traditions. Dès lors, elle eut le privilége d'attirer, tous les ans, un nombre toujours croissant de fidèles ou de curieux, de la ville et des environs. Successivement développée et enrichie de nouveaux morceaux, notamment, dans ces derniers temps, par l'habile organiste compositeur, M. l'abbé Charbonnier, elle parvint, grâce à lui, à l'organisation complète où nous la voyons aujourd'hui, et où il m'a été donné d'y assister, cette année. En voici l'ordre et la disposition, autant que les souvenirs d'une audition unique peuvent me la rappeler.

Le soir, aux vêpres célébrées solennellement en présence d'une foule immense, qui, depuis plusieurs heures, a envahi la métropole, elle s'ouvre par l'exécution sur l'orgue de quelques-uns de ces Noëls qui, malgré tant de changements survenus dans nos mœurs et dans nos idées, n'ont rien perdu de leur antique popularité (1). Cette introduction, si propre à disposer les assistants aux diverses péripéties du drame qui va commencer, est suivie de l'exécution d'autres Noëls qu'on entend après chaque psaume en guise d'Antiennes, sur un mouvement de marche avec l'accompagnement pittoresque et d'un caractère tout local, du tambourin et du rossignol. Arrive ensuite l'hymne des Vêpres, *Hostis Herodes impie*, qui se chante en solos de voix d'enfants et d'hommes, alternés de chœurs. Il y a dans la composition de cette pièce, qui appartient à l'ancien répertoire de la métropole, quelque chose de naïf et de dévotieux, qui en relève singulièrement l'expression si noble, d'ailleurs, et si variée par le contraste des voix. Cet effet est non moins sensible, quoique par des moyens différents, dans le *Magnificat*, vulgairement appelé *des Noëls*, parce que chaque verset est rendu par un *Noël*, adapté, autant que possible, au caractère de ce verset. Composé, il y a peu d'années, sur la demande réitérée du chapitre, par M. l'abbé Charbonnier, ce *Magnificat* a remplacé avantageusement l'ancien, dont la facture trop négligée laissait à désirer sous beaucoup de rapports. Indépendamment du talent et du goût judicieux qui ont présidé à cet arrangement, on y remarque avec plaisir l'observance des règles de la prosodie latine, si souvent violées par les compositeurs.

Après le *Benedicamus*, commence le morceau capital, la *Marche des Rois*, dont l'exécution ne dure pas moins d'une demi-heure. Saboly en emprunta le motif à la célèbre *Marche de Turenne*, pour l'adapter au texte de son Noël, *Dè matin aï rescountra loù trin de très gran rei qu'an avoun in vouyagé*. Elle a été disposée par M. Charbonnier pour musique guerrière, avec cornets à piston, cors, trombones, ophicléides, flûtes, clarinettes, hautbois, saxes, contre-basses en cuivre, trompettes, cymbales, grosse-caisse et tambourin. Elle débute sur l'air du Noël en *ré mineur* par un imperceptible pianissimo d'orgue, se poursuit graduellement sur le même instrument en *crescendo* par l'emploi successif de ces jeux nombreux, et finit par éclater en *fortissimo* au moyen des trompettes et des bombardes. Après que l'orgue a ainsi épuisé toutes ses ressources, tous les instruments énumérés plus haut se joignent à lui dans un grand *fortissimo* pour reprendre le motif de la marche. Il résulte de l'éclat soudain de tant d'instruments de timbres si divers, un effet des plus grandioses et des plus saisissants. C'est là l'arrivée des Rois. La Marche étant finie, l'orchestre et l'orgue en jouent une autre en *ré majeur*, d'un caractère brillant et joyeux. Puis, l'orgue seul exécute, avec le jeu de flûte harmonique, un *minuetto* avec accompagnement de tambourin, en guise d'aubade donnée à l'enfant Jésus.

Maintenant que, de leurs régions lointaines arrivés à la crèche de Bethléem, les trois Mages sont en présence du Dieu enfant, nous entendrons leurs chants d'adoration et ceux de leur cortége, en solos, duos, trios et chœurs d'une harmonie ravissante et accompagnés de l'orgue avec un goût exquis. C'est là ce qu'on appelle la scène de l'*Adoration*, la plus belle, la plus émouvante de ce drame religieux, déjà

(1) Ces Noëls, si populaires dans le Midi, sont tirés soit du Recueil du fameux Saboly, soit du répertoire de la localité. M. l'abbé Charbonnier, qui en a fait l'accompagnement, en possède 150. Ils s'exécutent durant tout le temps de la Nativité, principalement à la messe de minuit, à laquelle ils attirent un concours prodigieux.

si beau (1). Elle commence par un solo d'enfant, *Christus natus est nobis*, suivie du chœur *Venite adoremus*. Après, un autre solo se fait entendre sur ces paroles : *Pro nobis egenum et fœno cubantem piis foveamus amplexibus*, suivie également du chœur : *Adoremus*. En entendant ces pieux et harmonieux accents dans la basilique splendidement illuminée et où ne pénètre plus un rayon du jour parvenu à son déclin, on se croirait véritablement transporté devant la crèche de Jésus enfant, à côté de ces Mages qui sont là prosternés devant lui, comme les prémisses et les envoyés de la gentilité. Ce qui ajoute encore au prestige, c'est le chant du rossignol et son duo avec un autre oiseau, dont le gazouillement contraste avec sa voix claire et flûtée. Cette imitation, rendue avec un rare bonheur, a lieu, de plus, avec une convenance et une mesure qui excluent jusqu'à la pensée de la raillerie.

L'Adoration qui avait été précédée d'un *minuetto* est suivie d'un autre *minuetto*. Puis, dans un grand *forte* on joue une troisième marche en *ré majeur* avec l'orgue et tous les instruments. Elle est suivie de la première marche en *ré mineur ;* ensuite l'orgue seul reprend cette même marche, qui n'est autre chose que le Noël des Rois, et continue en *diminuendo* jusqu'à extinction de son. La Bénédiction du Saint-Sacrement termine la cérémonie.

Tel est l'ordre, avec ses diverses péripéties, de ce drame liturgique dont l'exécution attire chaque année une foule innombrable de curieux, non-seulement, aujourd'hui comme autrefois, de la ville et des environs, mais encore de Marseille, d'Avignon et d'autres cités plus ou moins éloignées. On se demande naturellement, en y assistant, si l'on pourrait, sans inconvénient, le compléter par la mise en scène avec costumes et personnages dont il était rehaussé jadis? Mais, en voyant cette foule compacte d'auditeurs si réellement identifiés à l'action chantée, on n'hésite pas à répondre : Oui, en de telles conditions, le drame de l'*Adoration des Rois* pourrait, sans aucun danger, être représenté dans la métropole d'Aix, comme il y est chanté. Bien plus, ces naïves mélodies et ces nobles accents de voix et d'instruments, d'un effet déjà si touchant et si majestueux, gagneraient encore en grandeur et en beauté à la mise en scène du sublime mystère de l'Apparition du Sauveur aux Mages de l'Orient, et, dans leur personne, à toute la Gentilité.

L'ABBÉ JOUVE,
Membre de l'Institut des Provinces, etc.

(1) Elle a également pour auteur M. l'abbé Charbonnier.

NOTICES
HISTORIQUES ET BIOGRAPHIQUES
SUR LES
Hymnologues de l'Église catholique

Fin. — Voir le dernier numéro.

HILARIUS.

Le plus ancien des hymnologues de l'Eglise latine est sans contredit Hilaire de Poitiers (*Pictavium*), au commencement du IV[e] siècle. (Voyez Rambach, *Anthologie*, tome I, p. 52.) D'après le témoignage d'Isidore de Séville (*Off. ecclesias.*, tome I, cap. 6), on le considérait au VI[e] siècle comme le plus ancien poète de l'Eglise de France. Quoique les meilleurs critiques doutent de l'authenticité de la collection des hymnes d'Hilaire, ils pensent cependant avec quelque certitude que l'*hymnus matutinus* dont nous allons donner la première strophe, nous vient de lui. (Voyez Oberthür, *Vit. et script. Hilarii.*) Il commence ainsi :

« Lucis largitor splendide
Cujus sereno lumine,
Post lapsa notis tempora,
Dies refusus panditur. »

AMBROSIUS.

Saint Ambroise, né vers l'an 340, probablement à Trèves ; mort en 397, évêque de Milan. Son œuvre n'a pu être apprécié comme il le mérite, dans ces derniers siècles du moins, faute de documents suffisants et précis. Mais ses hymnes l'étaient beaucoup dans l'Eglise ; de là cette dénomination d'*hymnes ambrosiaques*, car on ne comprend pas seulement sous cette dénomination les chants qui eurent saint Ambroise pour auteur, mais aussi tous ceux qui ont été formés d'après sa mesure syllabique. On trouve même dans la règle de saint Benedict au titre : *Hymne*, ce mot *Ambrosianus*. Les hymnes suivantes lui sont attribuées :

1. *Æterne rerum conditor.*
2. *Deus creator omnium.*
3. *Veni redemptor gentium.*
4. *Splendor paternæ gloriæ.*
5. *O lux beata trinitas.*

Walafried Strabo (*De reb. eccle.*, cap. 25) remarque avec désapprobation, qu'au IX[e] siècle

on cherchait par le nom de saint Ambroise à procurer de la célébrité à plusieurs chants qui manquaient de toute valeur. Au sujet du chant nommé *Hymnus Ambrosii*, *Te Deum laudamus*, qu'Ambroise avait composé pour le baptême de saint Augustin, des critiques modernes, surtout W. E. Teutzel (*Dissert. de Hymno Te Deum laudamus*), et Busch (*Méditations sur le Te Deum*), ont démontré que ce chant pouvait avoir été composé un siècle plus tard.

L'autorité de la chronique dacique, où saint Ambroise est désigné comme auteur, est sans importance parce qu'elle appartient au XIe siècle. D'après les recherches de Mabillon, déjà au VIe siècle, c'est-à-dire dans la règle de saint Benedict (cap. 11, p. 35), ce chant reçut la sanction de l'Eglise. Ceux qui voudront en savoir davantage sur cette hymne pourront voir Rambach (*Anthologie*) et Gerber. (*Musica sacra*, tome I, pages 182 et 183.)

PRUDENCE.

De Aurelius Prudentius Clemens, né à Cakjuris, aujourd'hui Calahora, dans la province espagnole de la Vieille-Castille, vers le milieu du VIe siècle, mort après l'an 405. L'Eglise a adopté à peu près quatorze hymnes qui ont été prises en partie dans sa collection des chants pour tous les jours (*Liber Cathemerinon*), partie dans ses chants sur les martyrs (*Liber Peristephanon*), cependant avec beaucoup de suppressions, de déplacements et de changements dans quelques expressions.

Les plus remarquables sont :

1. *Ales dici nuntius.*
2. *Lux ecce surgit aurea.*
3. *Corde natus ex parentis.*

Cette dernière est une partie d'une grande hymne à la louange de Jésus-Christ, qu'on chantait à toutes les heures du jour. On y voit le premier exemple de la versification trochaïque, si répandue dans la poésie de l'Eglise. (Voyez Ramb., *Anthol.*, t. I, page 78, et *Clictovæi Elucidator*, part. I, page 18.)

4. *Salvate flores martyrum.*
5. *Jam mœsta quiesce querela.*

Un chant d'enterrement :

Suspendez vos pleurs et vos plaintes.

On a sur ces paroles une belle mélodie qui, dans quelques églises, est encore en usage pour l'hymne de la Sainte-Croix. *Crux ave benedicta.*

SÉDULE.

Cœlius Sedulius ; nous ne savons de lui que ceci : qu'il a été prêtre et qu'il vivait dans la première année du Ve siècle. Avant la fin de ce siècle, plusieurs écrivains citent ses poésies avec éloges. Outre un grand poème religieux intitulé : *Mirabilium divinorum libri quinque*, et aussi : *Opus Paschale*, deux de ses chants sont venus jusqu'à nous : l'un contient une comparaison de l'Ancien et du Nouveau Testament; l'autre l'histoire du Sauveur en vingt-trois couplets. Chaque couplet commence avec une lettre de l'alphabet, et plusieurs couplets forment l'hymne en usage dans l'Eglise au jour de Noël.

L'hymne même a le titre suivant :

Sedulii Presbyteri hymnus Jambicus Dimeter de Christo succincte ab Incarnatione usque ad Ascensionem, ejus opera complectens.

« A solis ortus cardine
Ad usque terræ limitens.
Christum canamus principem
Natum Maria Virgine. »

Dans cette hymne, la dixième strophe fait commencer par la lettre *k*, au lieu de *c*, le mot *caterva*, afin de conserver l'ordre alphabétique des lettres initiales de ces strophes. Nul mot latin ne commence par un *h*. C'est pour la même raison que dans la vingt-quatrième strophe on a omis l'aspiration (la lettre *h*) dans le mot *hymnis*, afin que cette strophe commençât par *y*.

FORTUNAT.

Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, né dans la Haute-Italie, mort évêque de Poitiers vers 600. Ses quatre livres *Poematum sacrorum* se trouvent dans la bibliothèque des Pères. Nous possédons de lui plusieurs hymnes remarquables qui ont la sanction de l'Eglise, comme :

1. *Pange lingua gloriosi. Prœlium certaminis.* } Chants de la Passion.
2. *Vexilla Regis prodeunt.* }
3. *Agnoscat omne sæculum.* Chant de Noël.
4. *Salve festa dies.* Chant de Pâques.

GRÉGOIRE LE GRAND.

Né à Rome vers l'an 540, mort à Rome, pape, en 604. Il a eu le mérite de réformer la liturgie et le chant. Il a laissé plusieurs écrits traitant de cette matière, comme :

Sacramentarium, Benedictionale, Liber antiphonaris et Responsalis, publiés par lui. Ils

attestent le zèle et les travaux du grand homme pour la réforme et le meilleur arrangement de l'office divin. Ses neuf hymmes (Voy. *Opera sancti Gregorii Parisiis* à la fin du troisième livre) sont pour la plupart introduites dans l'Eglise catholique romaine. Les meilleures et en même temps celles qui sont le plus en usage sont les suivantes :

1. *Primo dierum omnium.* } *Ad matutinam.*
2. *Ecce iam noctis.* }
3. *Audi benigne conditor.* *In Quadragesima.*
4. *Rex Christe factor.* *In Cœna Domini.*
5. *Te lucis ante terminum.* *Ad Completorum.*

BEDA LE VÉNÉRABLE.

Né en 672 ou 673 en Angleterre, dans un domaine appartenant à l'évêché de Durham. Déjà Walafried Strabo le cite comme poète dans le IXe siècle. (Voyez *Wal. Strabo De reb. ecclesiast.*, cap. XXV.)

Au XIVe siècle on ne chantait plus qu'une hymne de lui commençant par ces mots: *Hymnum canamus gloriæ,* au jour de l'Ascension. (Voyez Radulph Tungreus, *De canon. observant.* Proposit. XII.)

Cassander a publié les hymnes de Beda au nombre de onze, jointes à la dissertation de *Metrorum generibus.*

PAULE LE DIACRE.

Paul Winfried, fils de Warenfried, né en Lombardie, était diacre à Aquileja et notaire de Desiderius, roi de Longobardes, avec lequel il fut fait prisonnier en l'an 774 par les Francs; il fut plus tard religieux, et termina ses jours dans le couvent des Bénédictins du Monte-Bassino, où il mourut à peu près vers 800. Charlemagne, qui l'estimait particulièrement, à cause de ses connaissances et de son érudition, le chargea de faire un *Homiliarium* pour l'usage général de l'Eglise.

Trithemius, *De viris illustribus*, p. 250, compte parmi les écrits de Warnefried un livre d'hymnes. Les deux plus célèbres de lui sont :

1. *Ut queant laxis.*
2. *Fratres alacri pectore.*

La première est pour la fête de saint Jean-Baptiste; la seconde est pour la fête de saint Benedict. (Voyez *Vita Benedicti. Editio Augusta Vindelicorum*, 1799, 8, p. 289.)

NOTGERUS (BALBALUS) et ROBERT, *roi de France* (1).

CHARLEMAGNE.

On lui attribue l'hymne VENI CREATOR.

(1) Voir notre essai sur l'*Origine des proses*, nos 1, 2 et 3 de la 4e année de la *Revue*.

(Voyez Lebeuf, *Traité historique sur le chant ecclésiastique*, chap. II, page 15.)

PETRUS DAMIANI.

Né à Ravenna en l'an 1002, mort en 1072, abbé du couvent de Sancta Croce d'Avellana (*fontis Avellani*), près de Gubbio, dans les Etats de l'Eglise. On trouve de lui dans l'*Hymnarium* de l'Eglise :

Rhythmus paschalis :

1. *Paschalis festis gaudium,*

dont l'hymne : *Tristes erant apostoli,* paraît être une imitation, et le

Rhythmus de gloria Paradisi :

2. *Ad perennis vitæ fontem.*

La matière de ces chants agréables contient le vingt-cinquième chapitre des *Meditationes* de saint Augustin, d'où il résulte qu'on a tenu longtemps saint Augustin pour l'auteur de ce chant, quoiqu'à tort.

Dans l'édition : *Divi Aurel. Augustini, Meditation.*, édition Cologne, 1640, in-12, p. 55, le vingt-cinquième chapitre a pour titre en tête :

Hymnus de Gloria Paradisi Petri Damiani, cardinalis Ostinensis, ex dictis B. Augustini.

BERNARDUS.

Bernard de Clairvaux, né l'an 1091 à Fontaine, en Bourgogne, mort en 1153 dans l'abbaye de Clairvaux en Champagne.

Quoique Mabillon, l'éditeur de ses œuvres, doute de l'authenticité des chants qui se trouvent à la fin de l'*Operum Bernardi*, leur caractère particulier, la brillante inspiration qui règne dans ces chants, comme aussi la tradition, tout porte à croire qu'ils appartiennent à saint Bernard; seulement l'hymne *Ave maris stella* n'est pas de lui, car elle se trouve dans un ancien bréviaire du Monte-Cassino du XIe siècle. (Voyez Rambach, *Anthologie*, t. I, p. 23.)

Les plus remarquables chants de sa composition sont :

Prosa de nativitate Domini.
Lætabundus.
Exultet fidelis chorus.
Alleluia.

Et aussi le

Jubilus rhythmicus de nomine Jesu :
Jesus dulcis memoria.
Dans vere cordis gaudia.

Une excellente traduction de cette hymne

se trouve dans De Moléon, *Voyages liturgiques*, p. 233.

THOMAS D'AQUIN, THOMAS DE CELANO et JACOPONE (1).

Thomas d'Aquin, né l'an 1224 au château Ronasina dans le royaume de Naples, mort en 1274 dans l'abbaye Forsa-Nova, auteur de la liturgie de la fête du Saint-Sacrement.

Thomas de Celano, né vers l'an 1250, auteur du *Dies iræ*.

Jacoponus, auteur de la prose *Stabat Mater*, né à Todi, dans le duché de Spoletto, mort dans un couvent de franciscains l'an 1306 (1).

Le Bréviaire romain, jusqu'à la révision qui en fut faite sous le pape Urbain VIII, dans l'année 1629, contenait quatre-vingt-seize hymnes; elles se trouvent par ordre alphabétique dans Gavanti, *Thes.*, t. II, p. 55; ce sont les suivantes :

1. *Ad regias agni dapes.*
2. *Æterna cœlis gloria.*
3. *Æterna Christi numera.*
4. *Æterne rerum conditor.*
5. *Æterne rector siderum.*
6. *Æterne Rex altissime.*
7. *Ales diei nuntius.*
8. *Alto ex Olympi vertice.*
9. *Antra deserti sub annis* (deuxième division de l'hymne *Ut queant laxis*).
10. *A solis ortus cardine.*
11. *Audi benigne conditor.*
12. *Audit tyrannus anxius.*
13. *Ave maris stella.*
14. *Aurora jam spargit polum.*
15. *Aurora Cœlum purpurat.*
16. *Beata nobis gaudia.*
17. *Beate pastor Petre clemens accipe.*
18. *Cœli Deus sanctissime.*
19. *Christe sanctorum decus angelorum.*
20. *Christo profusum sanguinem.*
21. *Cœlestis urbs Jerusalem.*
22. *Consors paterni luminis.*
23. *Creator alme siderum.*
24. *Crudelis Herodes Deum.*
25. *Custodes hominum psallimus angelos.*
26. *Decora lux æternitatis auream.*
27. *Deus tuorum militum.*
28. *Ecce, jam noctis tenuatur umbra.*
29. *Egregie doctor Paule mores instrue.*
30. *En clara vox redarguit.*
31. *Ex more docti mystico.*
32. *Exultet orbis gaudiis.*
33. *Fortem virili pectore.*
34. *Hominis superne conditor.*
35. *Hujus oratu, Deus alme nobis.*
36. *Jam Christus astra ascenderat.*
37. *Jam lucis orto sidere.*
38. *Jam sol recedit igneus.*
39. *Jesu corona celsior.*
40. *Jesu corona virginum.*
41. *Jesu Redemptor omnium perpes.*
42. *Jesu Redemptor omnium, quem.*
43. *Immense Cœli conditor.*
44. *Invicte Martyr, unicum.*
45. *Iste Confessor Domini, colentes.*
46. *Lucis creator optime.*
47. *Lustra sex, qui jam peregit.*
48. *Lux alma Jesu mentium.*
49. *Lux ecce surgit aurea.*
50. *Magnæ Deus potentiæ.*
51. *Maria castis osculis.*
52. *Memento rerum conditor.*
53. *Miris modis repento liber. Terrea.*
54. *Nocte surgentes vigilemus omnes.*
55. *Nox atra rerum contegit.*
56. *Nox, et tenebræ, et nubila.*
57. *Nunc sancte nobis Spiritus.*
58. *O gloriosa virginum.*
59. *O nimis felix meritique celsi.*
60. *O sol salutis intimus.*
61. *O sola magnarum urbinum.*
62. *Pange lingua.*
63. *Pange lingua gloriosi Lauream.*
64. *Paschale mundo gaudium.*
65. *Pater superni hominis.*
66. *Placare, Christe, servulis.*
67. *Primo die, quo Trinitatis.*
68. *Quem terra, Pontus, sidera,*
69. *Quicumque Christum quæritis.*
70. *Quodcumque in orbe nexibus revinxeris.*
71. *Rector potens verax Deus.*
72. *Rerum creator optime.*
73. *Rerum Deus tenax vigor.*
74. *Rex gloriose Martyrum.*
75. *Rex sempiterne Cœlitum.*
76. *Sacris solemniis juncta sint gaudia.*
77. *Salvete flores Martyrum.*
78. *Salutis æterne dator.*
79. *Salutis humanæ sator.*
80. *Sanctorum meritis inclyta gaudia.*
81. *Somno refectis artubus.*
82. *Splendor paternæ gloriæ.*
83. *Summe parens clementiæ.*
84. *Summi parentis unice.*
85. *Te lucis ante terminum.*
86. *Telluris alme conditor.*

(1) Dans notre *Essai sur l'origine des proses*, nous avons parlé d'eux. Nous y renvoyons nos lecteurs. V. la *Revue de Musique sacrée*, nos 1, 2 et 3 de la 4e année.

87. *Te splendor, et virtus Patris.*
88. *Tristes erant Apostoli.*
89. *Tu Trinitatis Unitas.*
90. *Veni Creator Spiritus.*
91. *Verbum supernum prodiens, E Patris.*
92. *Verbum supernum prodiens, Nec Patris.*
93. *Vexilla regis prodeunt.*
94. *Virgini proles, opifexque matris.*
95. *Vox clara ecce intonat.*
96. *Ut queant laxis.*

Merati Nov. Observ. ad Gavant., tome II, page 156, ajoute les suivants :

97. *Athleta Christi nobilis.*
98. *Cœlitum Joseph decus, atque nostræ.*
99. *Domare cordis impetus Elisabeth..*
100. *Dum nocte pulsa Lucifer.*
101. *Hæc est dies, qua candidæ.*
102. *Jesu dulcis memoria.*
103. *Jesu, Rex admirabilis.*
104. *Jesu, decus Angelorum.*
105. *Iste, quem quem læti colimus fideles.*
106. *Martinæ celebri plaudite nomini.*
107. *Martyr Dei Venantius.*
108. *Non illam crucians ungula, non feræ.*
109. *Nullus te genitor blanditiis trahit.*
110. *Opes decusque Regium reliqueras.*
111. *Regis superni nuntia.*
112. *Regalis salis fortis Hiberiæ.*
113. *Stabat Mater dolorosa* (comme hymne).
114. *Te Joseph celebrant.*
115. *Tu natale solum protege, tu bonæ.*

Rectification.

Dans notre *Essai sur l'origine des proses* (N° du 15 janvier, page 80), nous avons dit : *Lauda Sion. Festo corp. Christi* (faussement attribué à saint Thomas d'Aquin). Cette remarque n'a trait qu'à la composition musicale de cette séquence. La poésie appartient en entier à ce grand docteur de l'Église.

GEORGES SCHMITT.

CHRONIQUE.

L'art musical vient de faire une perte irréparable. Madame Damoreau, l'éminente cantatrice qui était la gloire de l'Ecole française et qui nous permettait d'opposer un nom national aux plus célèbres noms de l'Italie, madame Cinti-Damoreau est décédée à Paris dans le courant de ce mois.

Ses obsèques ont eu lieu à Notre-Dame-de-Lorette.

Les hommes les plus éminents dans les arts et dans les lettres ont accompagné à sa dernière demeure la femme qui fut pour la plupart une amie et pour tous un modèle de goût. Le char funèbre était d'une grande simplicité. Ce qui le distinguait des autres de la même classe, c'était l'amas de feuillages, de couronnes, de fleurs qui couvraient le cercueil, trop étroit pour les contenir toutes.

Arrivé à l'église, le cortége était si considérable qu'il eut la plus grande peine à trouver place dans l'édifice, déjà rempli par la foule innombrable des amis et des admirateurs de la célèbre cantatrice qui avaient voulu prouver par leur présence toute leur sympathie pour le grand talent dont on déplore la perte.

Nous avions cru qu'au souvenir de ce que fut madame Damoreau, la maîtrise de Notre-Dame-de-Lorette, malgré la classe modeste réglée par la famille, aurait fait ses efforts pour être au moins convenable dans sa mission, si importante en présence d'une assemblée qui comptait dans son sein toutes les illustrations artistiques de Paris. Notre désappointement fut grand en entendant le *De profundis* chanté en faux-bourdon, ou, pour mieux dire, en bourdon faux et sans ensemble. Il semblait que chacun fût libre de prendre un mouvement et un diapason à sa fantaisie. Nous n'exceptons pas la contrebasse qui n'avait pas eu le temps de s'accorder avec l'orgue, bien que l'office fût en retard d'une demi-heure. A l'*Introït*, l'organiste ne se donna pas la peine d'accompagner, il fit tout simplement et d'un doigt la note des chantres soutenus par la contrebasse, si toutefois l'on peut appeler *soutenir* cette manière de frotter les cordes qui culbuterait plutôt le chœur le mieux exercé. Nous n'ignorons pas que ce mode d'accompagnement par une seule note de l'orgue est réglementaire dans quelques paroisses où l'orgue remplace l'ancien serpent. Aussi ferons-nous des réserves en faveur des artistes, presque toujours des hommes de talent, à qui l'on impose ce déplorable usage. Mais rien au monde ne saurait nous le faire accepter. Il y a là un manque de goût absolu, un contre-sens évident. L'organiste que l'on déplace pour jouer d'un doigt pendant un office, emploierait tout aussi bien et sans plus de dérangement les neuf autres doigts dont le règlement lui interdit l'usage. L'orgue remplaçant le serpent n'en est pas moins un orgue. Il doit fonctionner comme fonctionne un instrument harmonique. En d'autres termes, il doit remplir sa fonction comme le serpent remplissait la sienne. L'amoindrir et le mutiler comme on le fait, c'est lui enlever son importance. Autant vaudrait le supprimer tout à fait.

Le serpent du moins était complétement dans son rôle. Il ne faisait qu'une note et n'en pouvait faire qu'une. Même en présence du cercueil de madame Damoreau, nul n'aurait eu le droit de lui demander davantage. Mais quand le clavier est là, sous les doigts d'un artiste et qu'une coutume insensée défend à celui-ci de faire parler à son instrument la langue qui lui est propre, nous disons que cette coutume est mauvaise et qu'elle peut même donner prise à d'amères critiques.

Nous n'avons pas l'honneur de connaître les artistes qui composent le chœur de Notre-Dame-de-Lorette. Loin de nous donc la pensée de les offenser. Nous signalons un système déplorable, l'ayant vu à l'œuvre dans une circonstance où tout prescrivait une exécution de bon goût, et nous faisons des vœux pour que l'on rende à l'orgue d'accompagnement ses véritables attributions.

Le plain-chant est exécuté à Notre-Dame-de-Lorette en notes carrées, et on le trouve beau ainsi apparemment, puisqu'on chante deux fois l'*Introït*, lorsque dans les autres églises on supplée à la deuxième fois par une courte phrase jouée par l'orgue. Si l'officiant s'était un peu pressé, il aurait eu le temps de dire toute sa messe pendant le chant de l'*Introït*.

Nous espérions que le *Kyrie* nous apporterait une compensation. Notre espoir fut déçu. Les chantres con-

tinuèrent à marteler lourdement et longuement chaque note de plain-chant toujours suivi par l'orgue, joué d'un doigt, et par la contrebasse qui saccadait toutes les notes et s'arrêtait parfois imperturbablement.

Au *Graduel*, même système; au *Sanctus* et à l'*Agnus Dei*, même système. Nous pensions à M. Lutgen, le maître de chapelle de cette paroisse. Nous nous disions que c'est un artiste de talent et qui, plus est, un compositeur de talent. Mais où donc était-il ce jour-là.

Désappointé, nous allions quitter la place lorsqu'on nous dit que M. Couder allait chanter. Le besoin d'entendre un peu de bonne musique lorsque le deuil même de l'assemblée nous rappelait tant de souvenirs glorieux pour l'art musical, nous fit rester à notre poste. Par malheur ce qu'on nous fit entendre ne valut guère mieux que le reste. M. Kœnig, de l'Opéra, entonna la strophe *Dies iræ* en plain-chant, à laquelle succéda le *Tuba mirum* de Mozart. Quelles étaient donc ces voix inattendues? Tout en louant sincèrement la bonne intention, le zèle et l'empressement spontané dont les artistes de l'Opéra ont fait preuve sous la direction de leur chef de chœur, M. Victor Massé, nous regrettons d'avoir eu à constater une exécution sans ensemble. Avait-on répété? oui, peut-être, mais en l'air et précipitamment. C'est l'excuse acceptable dans un pareil jour. Le *Libera* de Plantade fut chanté à l'Offertoire par M. Warot. Il y mit beaucoup d'onction et la beauté de sa voix nous dédommagea des morceaux précédents. Le *Pie Jesu* à quatre voix d'hommes (*tutti*) de Panseron, et qui par parenthèse fut trouvé trop long, compléta la partie musicale de la cérémonie. Ajoutons toutefois que le *De profundis* chanté en faux-bourdon par les voix d'hommes, *soli* et *tutti*, sans orgue, fut d'un effet grandiose et saisissant. Les solos étaient dits par MM. Warot, Kœnig, Victor Massé et Noir. Le compositeur aimé et justement apprécié, M. Victor Massé, n'a pas trouvé au-dessous de son talent de faire une simple partie de baryton dans ce quatuor où l'homogénéité des voix était parfaite. C'était là un touchant hommage rendu à la mémoire de l'illustre défunte pour laquelle tant d'hommes éminents étaient réunis. N'est-ce pas d'un grand exemple pour ces artistes d'un talent médiocre qui croiraient faillir à leur dignité en venant dans le temple chrétien offrir à Dieu leurs chants et leurs prières? Cette exécution finale du *De profundis* aurait racheté tout le reste s'il eût été possible. C'était une critique évidente de ce qui avait précédé. Quoiqu'il en coûte toujours de mêler des paroles amères à l'expression des regrets qu'inspire la vue d'une dépouille illustre, nous avons dû surmonter nos craintes respectueuses pour dire la vérité telle qu'elle nous est apparue. Si nos reproches peuvent porter quelque bien à la musique religieuse que l'on déconsidère si souvent, nous n'aurons aucun repentir de notre juste sévérité.

— Le dimanche 22 février, la Société des instituteurs et des institutrices du département de la Seine célébrait sa fête annuelle de bienfaisance à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

On a chanté à cette occasion la deuxième messe brève à trois voix, de M. Justin Navay, instituteur spécial de chant dans les écoles communales de Paris et répétiteur de la Société: cette messe, qui a été si goûtée l'an dernier, a été exécutée cette fois avec plus d'ensemble et de justesse encore que l'an passé; les solos ont été chantés par MM. Cru, Poncet et Barbertéguy: l'auteur a eu l'heureuse idée d'écrire un accompagnement d'instruments à cordes, sans employer les violons, ce qui donnait à cette œuvre un caractère beaucoup plus religieux et plus sévère.

— Le 16 mars, une fête musicale véritablement improvisée avait lieu à Saint-Thomas-d'Aquin à propos du mariage de M. Célestin Girod, éditeur de musique. Nombre de sommités artistiques et littéraires, en tête desquelles nous citerons M. Félicien David, étaient venues répandre leurs prières au pied du sanctuaire. C'est au milieu de cette assemblée d'élite que M. Frédéric Giraud a exécuté sur le violon un *Andante* d'une grande expression; que M. Quesne du chœur de Saint-Thomas-d'Aquin a chanté dans la perfection un *Ave Maria* de Winter; que M. Deflers, ténor de la chapelle, a dit dans le meilleur goût un *O salutaris* de Himmel et que M. Basille, organiste de Sainte-Elisabeth a exécuté avec autant d'art que d'à-propos divers morceaux sur des motifs de l'illustre auteur du *Désert* et de *Christophe Colomb*. Nous nous réjouissions pour notre part du beau résultat de cette matinée. La musique religieuse a tout à gagner à de pareilles manifestations. L'émotion qui remplissait les cœurs disait assez que la musique des tabernacles souffle à l'oreille des inspirations inconnues à la musique profane.

Le jour de la fête de St-Thomas d'Aquin, on a exécuté dans l'église des Carmes une messe à quatre voix de M. Georges Schmitt, la même dont on a fait l'éloge à cette place il y a quelques mois. Avec un empressement édifiant, le chœur de Saint-Sulpice ainsi que plusieurs chanteurs appartenant à d'autres paroisses s'étaient mis à la disposition de l'auteur pour l'exécution. Le grand orgue était tenu par M. Laumonier, organiste de Sainte-Geneviève, et l'orgue d'accompagnement par M. F. Lentz, organiste du chœur de Saint-Sulpice.

Le grand orgue de Saint-Germain-des-Prés, en construction par la maison Stoltz, sera bientôt terminé. L'achèvement de cet instrument est impatiemment attendu. Il doit nous rendre, assure-t-on, un organiste éminent dont la retraite forcée était un malheur pour l'art. Nous voulons parler de M. Lefébure Wély. C'est à l'Assomption, paraît-il, que le célèbre artiste prendra possession du nouvel orgue. Nous ne pouvons que féliciter la fabrique du choix qu'elle a fait, c'est en même temps un acte intelligent, et un acte de justice.

CHARLES MAGNER.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le Directeur de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Valence, 23 février 1863

Monsieur,

Dans le préambule qui précède le nouvel article de M. C. Couturier, dont la plus grande partie est à mon adresse, vous dites que la question à laquelle il se rapporte se trouve posée sur un terrain où vous aviez appelé déjà les hommes compétents qui s'occupent de la restauration de la musique religieuse. Eh bien, je me rends à cette invitation, que vous m'avez faite directement par lettre, d'autant mieux que je ne saurais passer sous silence les assertions inexactes de votre honorable correspondant sur mes principes et même sur mes œuvres qui n'étaient nullement en cause. Quoique son article contienne, d'ailleurs, des réflexions dont j'aime à reconnaître la justesse, il est loin, à mon avis, d'avoir levé une difficulté qui est insoluble dans les termes où elle a été posée. Je ne saurais donc moi-même avoir la prétention de la résoudre. Mais, on peut l'éclaircir, en ajoutant de nouveaux développements à ceux qui ont été publiés sur cette importante question : du caractère religieux qui doit distinguer les compositions de musique sacrée. C'est ce que je vais essayer de faire, en suivant l'ordre

de la dernière lettre de M. Couturier, qui a donné lieu à celle-ci, et en relevant, au fur et à mesure, maintes assertions que je ne puis admettre, moins encore dans l'intérêt de ma défense que dans celui de l'art religieux.

Je dois réclamer d'abord contre l'induction de M. Couturier, lorsqu'il prétend que je suis fort accommodant touchant la coopération des acteurs et actrices à l'exécution des morceaux en musique dans les églises, attendu que, dans aucun de mes écrits, je n'ai abordé ni directement ni indirectement cette question. Si, dans ma dissertation sur le *Théâtre durant le moyen âge*, je rappelle certaines décisions, fort remarquables d'ailleurs, des derniers conciles de Reims et de Paris, en faveur des comédiens, ce n'est nullement dans le sens que M. Couturier m'a prêté, d'après une citation incomplète, car l'ouvrage d'où elle est extraite n'a aucun rapport avec le sujet qui nous occupe actuellement. J'ai trop énergiquement protesté, toutes les fois que l'occasion s'en est présentée, contre les inconvenances de plus d'un genre qui se produisent à l'église, à propos de messes en musique, pour qu'on vienne, sans preuves, me reprocher, même par insinuation, d'approuver de tels abus.

M. Couturier se trompe, quand il avance que je ne me suis occupé que de la partie abstraite, esthétique du chant liturgique. Il reviendrait de son erreur, s'il prenait la peine de parcourir seulement la série de mes articles publiés dans les *Annales archéologiques* de 1847 à 1851, et qui résument, en les développant et en les complétant, mes travaux antérieurs sur le chant grégorien. Il y verrait, ne serait-ce que dans ma dissertation sur la constitution et l'emploi des modes ecclésiastiques, la large place que je consacre à la partie purement didactique et pratique de la chose. Au demeurant, après avoir écrit pendant vingt ans, presque exclusivement sur l'histoire, la philosophie, la nature, les conditions, l'excellence et la prééminence du chant liturgique, je conçois difficilement qu'on puisse suspecter mon zèle et mon dévouement à cette noble cause, pour laquelle j'ai combattu, des premiers, alors qu'il y avait quelque mérite et même quelque danger à se déclarer pour elle. Après cette digression au moins inutile, M. Couturier reprend son sujet, pour examiner les trois conditions que, dans ma dissertation sur l'emploi du style idéal, je recommande aux compositeurs de musique religieuse. Mais, d'abord, qu'il me permette de lui demander pourquoi il a omis entièrement le passage qui précède immédiatement celui-ci avec lequel il s'enchaîne naturellement, sur les défauts qui déparent ordinairement les compositions de ce genre? pourquoi il ne dit rien de celui où je m'élève avec autant de force qu'il aurait pu le faire lui-même, contre l'irruption du genre théâtral dans le genre sacré, pour l'étreindre et l'anéantir? D'où il advient que le temple chrétien n'est plus qu'une salle de concert, de spectacle, où, à jour et heures fixes, annoncés par les affiches et les journaux, tout un peuple de *dilettanti*, muni de cartes d'entrée, absolument comme au théâtre, vient juger les débuts d'un maëstro en herbe ou d'une cantatrice à l'essai. Quoi qu'il en soit, j'avais indiqué comme première condition de bonne musique religieuse *l'inspiration chrétienne*. Mon honorable contradicteur remarque que cette condition ne suffit pas; il a parfaitement raison, s'il veut dire qu'elle n'est pas la seule. Jamais je n'ai avancé, qu'avec cette condition unique, il fût possible de composer de la vraie musique religieuse. Une telle assertion serait insoutenable, sauf certains cas exceptionnels et où il ne s'agirait encore que de trouver quelques courtes et simples mélodies. Mais, j'ai affirmé et je soutiens, jusqu'à preuve du contraire, que l'inspiration chrétienne est, indépendamment des deux autres que j'avais indiquées en même temps, indispensable à tout compositeur de musique sacrée. Il me semble qu'une telle proposition est si évidente, qu'elle porte avec elle sa démonstration. En effet, n'affirme-t-on pas tous les jours, et avec une grande vérité, que, si dans les siècles de foi l'art chrétien enfanta ces chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et d'architecture qui excitent notre admiration, c'est parce que les artistes de cette époque furent chrétiennement inspirés? Sans doute, ce n'était pas la foi qui les faisait artistes, et ils eussent pu, sans elle, créer des œuvres plus ou moins remarquables; mais, jamais, en dehors de l'inspiration chrétienne, ils ne seraient parvenus à imprimer à leurs œuvres ce cachet éminemment religieux qui les distingue des œuvres de l'art païen ou mondain. Et si, par contre, les artistes de la soi-disant Renaissance, malgré leur science et leur incontestable talent, laissèrent beaucoup à désirer, au point de vue de cette expression surnaturelle et divine qui avait caractérisé les travaux de leurs devanciers, n'est-ce pas à l'affaiblissement de l'inspiration chrétienne qu'il faut attribuer leur infériorité sous ce rapport? Mais, pour ne pas sortir du domaine de la musique religieuse, conçoit-on que, sans cette même inspiration, Mozart aurait pu composer son *Ave verum?* Haydn, ses *Sept Paroles?* et Chérubini, sa belle messe de *Requiem* pour trois voix d'hommes? Il ne sert de rien d'objecter que chacun s'imagine posséder cette inspiration. Qu'on l'ait, ou qu'on ne l'ait pas, il n'en demeure pas moins établi qu'elle est nécessaire. Tous les poètes aussi, même les plus médiocres, prétendent avoir le feu sacré. Faudra-t-il en conclure que, sans lui, on peut être un poète véritablement digne de ce nom? Donc, l'inspiration chrétienne, bien qu'elle ne constitue point, à elle seule, le compositeur religieux, est indispensable pour le faire reconnaître comme tel. Cette réflexion s'applique aux deux autres conditions, la *science* et le *goût*. Quand même tous ceux qui écrivent de la musique d'église auraient la prétention de les réunir, on n'en saurait conclure, pas plus qu'à l'égard de la première, qu'elles sont vaines et trop élastiques. Que chaque compositeur les revendique, à tort ou à raison, pour son œuvre, ceci est une question personnelle qui rentre, comme toutes les questions de ce genre, dans le domaine de la critique. Mais, en tant qu'affaire de principe, c'est une autre chose. Ainsi, par exemple, pour ce qui regarde la science, qui oserait nier que celle de la grammaire ne soit nécessaire, avant tout, au prosateur? celle de la prosodie et de la versification au poète? celle de la rhétorique, à l'orateur?

Il en est de même de la science mélodique et harmonique, qui est aussi la grammaire et la prosodie du compositeur religieux. Eût-il, d'ailleurs, l'inspiration chrétienne, qu'il lui manquerait encore quelque chose d'essentiel, qui serait d'écrire et de parler correctement sa langue. Voilà pourquoi j'exige de lui cette science mélodique et harmonique, sans laquelle non-seulement il ne saurait être un compositeur, absolument parlant, mais s'exposerait encore à commettre des fautes et des contre-sens qui nuiraient au caractère religieux de ses compositions. Or, je le demande, est-il permis de traiter d'*utopies*, de vains discours qui n'aboutissent à rien, ces considérations dictées par les observations constantes de l'expérience et les règles éternelles du bon sens? Elles ont une application plus logique encore, si ce'a est possible, à la troisième des conditions dont il s'agit, je veux dire le *goût*. Mais ceci demande quelques développements, car nous entrons dans le vif de la question, à savoir s'il existe une forme, une règle absolue, au moyen de laquelle on puisse reconnaître d'une manière certaine si une composition musicale offre véritablement le caractère religieux.

D'abord et avant tout, il importe de s'entendre sur la signification de ce mot, *goût*. Qu'est-ce que le goût, sinon la quintessence du jugement? Dans l'application que j'en fais à la musique religieuse, comme troisième condition, je dis, ainsi que nous le rappelle M. Couturier, qu'il consiste à conduire une composition selon les exigences du sujet qu'on a à traiter. Or, qu'est-ce qui les perçoit et les observe, principalement dans un sujet religieux? si ce n'est le goût, développé par l'étude et la réflexion, par la comparaison des diverses écoles, par la pratique des grands-maîtres et l'audition de leurs œuvres, enfin par les discussions sérieuses de la critique. Un compositeur de goût, tel que je le définis, manquera difficilement aux convenances du sujet qu'il aura à traiter. Pénétré du caractère des diverses parties qui forment le texte liturgique, il leur donnera une expression convenable. Il évitera ainsi ces contre-sens musicaux qui déparent trop souvent des œuvres estimables d'ailleurs. N'est-ce pas, en effet, à ce goût épuré par l'étude, la réflexion et les discussions qui ont eu lieu dans ces derniers temps, que nous devons l'amélioration sensible qui se révèle aujourd'hui dans les morceaux de musique sacrée? Qu'on leur compare les rapsodies qui défrayaient, il y a trente ans, la plupart de nos églises, et l'on verra le progrès qui s'est fait depuis, sous ce rapport. Telles compositions, qui jadis avaient une espèce de célébrité parmi des amateurs peu difficiles, et pour cause, à contenter, ne seraient plus de mise actuellement. Donc, le goût n'est pas seulement quelque chose de fort beau en théorie, mais il est encore très-utile, nécessaire même, au point de vue pratique et cri-

tique, pour imprimer à une œuvre de musique à laquelle on travaille le cachet religieux qu'elle doit avoir, ou, lorsqu'il s'agit d'une œuvre terminée et mise au jour, pour s'assurer qu'elle possède réellement ce cachet. Néanmoins, je dois ajouter, comme je l'ai avancé plus haut, qu'une telle certitude ne saurait être absolue, et cela pour les motifs déjà exposés et pour d'autres encore que l'ordre de cette discussion va naturellement amener (1).

Telles sont et telles furent toujours les conditions du beau et de la critique qui a pour tâche de l'étudier et de le déterminer. Leur reprocher d'être élastiques, c'est les attaquer dans leur essence même. Oui, elles sont élastiques, mais elles le sont comme une foule de choses, et des plus sérieuses, ici-bas. Sur quoi ne discute-t-on pas, en effet? je ne dirai point seulement sur les questions de poésie, de littérature, d'éloquence et de beaux-arts, mais encore sur les questions de physique, de jurisprudence, de morale pratique et de théologie. A part les premiers principes révélés de Dieu et déterminés par son organe infaillible, l'Eglise, ne rencontrons-nous pas à chaque page, dans les livres des docteurs les plus savants et les plus sûrs, et touchant les sujets les plus importants de casuistique et de discipline, cette désespérante formule, *scindantur theologi*. Faudrait-il déduire du vague et de l'incertitude, pour ne pas dire de la contradiction, qui planent au-dessus de toutes ces discussions, l'inanité des sciences qu'on appelle la physique, la jurisprudence, la morale et la théologie? Non, mille fois non.

Après cela, essayer en une matière autrement élastique et discutable que celles que nous venons d'indiquer, de parvenir à un *criterium* infaillible qu'on ne pût jamais trouver en dehors des choses divinement révélées, ce serait entreprendre un véritable travail de Sisyphe. Ce *criterium*, vous ne l'aurez jamais. Toujours il vous échappera, comme les mystères de la nature de l'homme, comme les mystères de Dieu, car le *beau* ou le *convenable* (ce qui est tout un) se manifeste à quiconque sait le chercher, non par son essence, mais par ses propriétés et ses effets divers. On n'en démontre point les principes, par des procédés semblables à ceux de l'algèbre ou de la géométrie, mais il s'impose lui-même au cœur et à l'esprit. Dans un siècle, si nous vivions encore, nous ne serions pas plus avancés à cet égard que nous ne le sommes présentement.

De ces considérations et explications aussi nettes, aussi catégoriques, il y a loin, ce me semble, à ce que vous appelez une creuse théorie qui ne prouve rien, qui n'aboutit à rien. Mais, permettez-moi d'examiner, à mon tour, ce que vous proposez de mettre à leur place pour tirer la question de la musique religieuse de cet impasse, de cette *imbroglio*, dont vous voulez à tout prix la faire sortir. Vos principes se résument en quelques mots, dites-vous. — « Revenir à peu près exclusi-
« vement à l'étude et à la pratique du plain-chant et de
« la musique *écrite dans sa tonalité*, et n'en confier l'exé-
« cution qu'à des chanteurs élevés et formés pour cette
« fonction, c'est-à-dire se conformer sans arrière-pensée
« au désir de l'Eglise. Voilà notre procédé et c'est, à
« notre avis, le seul véritablement efficace. » Ce paragraphe contient des propositions tellement distinctes et même contradictoires, que nous sommes forcé de les reprendre une à une.

Revenir à peu près exclusivement à l'étude et à la pratique du plain-chant, est une chose fort désirable et malheureusement plus facile, comme tant d'autres, dans la théorie que dans la pratique; mais, franchement, qu'est-ce qu'il y a de commun entre l'expression de ce louable désir et la solution de la question en litige, qui consiste à trouver un moyen sûr de déterminer le caractère religieux dans un morceau de musique sacrée? Nous voilà, dès le début, bien loin de notre point de départ. Ensuite, qu'entendez-vous par ces mots, *revenir à peu près*. En voilà du vague et de l'incertain, s'il en fut jamais! Pourquoi ne pas dire carrément : nous ne voulons plus, sous aucun prétexte, de musique religieuse, nous nous en tiendrons exclusivement au plain-chant. Un tel vœu, qu'on serait parfaitement libre d'émettre, aurait, de plus, l'avantage de poser clairement la question entre le *oui* et le *non*. Pour mon propre compte, je n'y trouverais rien à redire, sinon ceci. Vous voulez donc, plus orthodoxe que l'Eglise elle-même, et plus royaliste que le roi, bannir entièrement de nos temples la musique sacrée! Eh bien, qu'il soit fait selon votre volonté. Mais, prenez garde (car il faut être conséquent avec soi-même); d'un trait de plume, vous éliminez du répertoire les œuvres des plus grands maîtres, et non-seulement ces œuvres capitales, mais cette foule d'œuvres secondaires qui se rapportent au style idéal, et auxquelles vous fermez la porte du sanctuaire à tout jamais. Que dis-je? vous allez plus loin encore, vous supprimez tous les journaux et revues qui traitent de la musique sacrée, et même cette *Revue* de M. Repos, dans laquelle vous ne plaidez guère, il est vrai, en sa faveur. Mais voici quelque chose d'incompréhensible et qui ne peut être que l'effet d'une distraction de votre part. Après avoir émis le vœu fort légitime de revenir à l'étude et à la pratique du plain-chant, vous ajoutez : « et de la musique écrite *dans sa tonalité*. » Ici je vous arrête, car un tel vœu échappe à toute discussion. Si vous exprimiez celui de voir la musique régner en souveraine dans nos temples, je le comprendrais, sans m'y associer en aucune manière. Mais, demander de la musique *écrite dans la tonalité du plain-chant*, c'est demander la quadrature du cercle, — c'est-à-dire l'impossible, pour ne rien dire de plus. Vouloir fusionner deux éléments aussi opposés que les tonalités musicale et grégorienne, en voilà un de système, comme il y en a peu! Mais passons outre, on ne discute point les impossibilités. Dans la phrase suivante qui commence ainsi : « Continuer d'ouvrir la porte, » etc., M. Couturier confond la musique dans les églises avec le dilettantisme, de manière à les associer étroitement. Or, les vrais amis de la musique religieuse (et je tiens à l'honneur d'être de ce nombre) n'accepteront jamais une telle assimilation, surtout quand on l'affirmera en termes aussi absolus. Le dilettantisme musical à l'Eglise!... Mais ne l'ai-je pas condamné, toutes les fois que l'occasion s'en est présentée? Ne me suis-je pas élevé, entre autres, dans ma dissertation sur l'emploi du style idéal, contre les abus des solos, de l'orchestre, de la mise en scène, dans certaines exécutions de musique religieuse? Les abus!... mais n'en a-t-on pas eu à déplorer, et de bien plus graves encore, pendant des siècles, à l'endroit même du chant ecclésiastique proprement dit? Qui ne se rappelle les lamentations dont ils furent l'objet sous la plume de saint Bernard et de tant d'autres personnages, et les anathèmes dont ils furent frappés par les papes et les conciles en divers temps et en divers lieux?

Mais, dites-vous, « on aura beau lui poser des limites
« (à la musique moderne), l'enchaîner, lui couper les
« ailes, elle finira toujours par s'émanciper et revenir à
« ses allures naturelles. »

Sans doute ici, comme en toute chose, l'abus n'est pas facile à extirper, mais il n'est pas invincible pour cela; nous en fournirons la preuve, tout à l'heure.

« Les entraves, du reste, ajoutez-vous, ne sont que
« des inconséquences. Car, si, de sa nature, comme
« beaucoup le prétendent, elle (la musique) n'est nul-
« lement antipathique au mode d'expression de la prière
« chrétienne, pourquoi ne pas l'admettre dans sa per-
« fection, c'est-à-dire avec toutes les ressources de son
« harmonie, en un mot, de son expression dramatique?
« Qu'est-ce que la musique moderne, tronquée, défigu-
« rée, aplatie, et telle qu'on semble la demander pour

(1) Quant à la citation de deux petits morceaux de ma composition, par laquelle M. Couturier voudrait corroborer ses appréciations, je lui ferai observer seulement en note (afin de donner le moins de place possible aux choses qui me regardent personnellement) que cette citation était doublement inopportune ici, d'abord parce qu'il s'agissait de mes principes et non de mes œuvres; ensuite, parce que les deux morceaux cités ne sauraient donner une idée juste de mes productions en ce genre. En effet, le *Laudate Dominum omnes gentes*, morceau de clôture et de sortie, tranche nécessairement par son caractère et sa destination sur les autres pièces du recueil dont il fait partie. Quant à l'*Offertoire*, simple morceau de musique instrumentale, composé *exclusivement* pour l'*Harmonium* et pour une *chapelle privée*, ainsi que l'indiquent clairement le titre et la dédicace, il comportait, par cela même, une certaine liberté d'allure que je ne me serais point permise assurément pour un morceau d'orgue proprement dit. Au lieu de produire ces deux petits morceaux isolés, qu'il a choisis, comme on dit, *à la fourchette*, M. Couturier eût mieux fait de chercher le caractère de mes compositions religieuses dans l'ensemble de mes messes, motets, etc. Il aurait pu alors, suffisamment édifié sur leurs défauts ou sur leurs qualités, en parler en connaissance de cause, comme l'ont fait, par la voie de la presse, des hommes aussi compétents que lui en pareille matière. Leur conclusion a été bien différente de la sienne, cela soit dit sans vouloir porter atteinte au mérite du R. P. Lambillotte, qui a, d'ailleurs, par ses savantes recherches, rendu, dans les dernières années de sa vie, un vrai service à la cause du chant liturgique.

« l'Eglise? C'est quelque chose de terne, d'incolore, « d'insipide, qui n'a plus de nom, et qui est infiniment « au-dessous du plus simple de nos faux-bourdons, etc.» (Je ne termine pas cette citation, déjà assez longue, parce que la suite en est dans le même sens que ce qui précède.)

Voilà des réflexions qui seraient, j'aime à en convenir, d'une grande justesse, s'il s'agissait ici de toute autre chose que l'expression religieuse dans la musique sacrée. Ainsi, l'on conçoit très-bien que la splendide partition de *Guillaume Tell*, réduite et *simplifiée* de la manière qu'on vient de dire, ne serait plus que l'ombre d'elle-même, car les admirables effets de voix et d'instruments dont elle abonde, étant motivés par les exigences de l'action dramatique qui lui sert de base, on ne peut les réduire ou les supprimer, sans porter une grave atteinte à ce chef-d'œuvre de l'art musical. Il en serait de même, plus ou moins, de toute autre œuvre musicale dramatique ou simplement mondaine, qu'on soumettrait à une semblable opération. On en ferait évidemment quelque chose de terne, d'incolore, d'insipide, qui n'aurait plus de nom. — Mais, lorsque ces modifications ont lieu, dans le but d'approprier la musique aux exigences du texte sacré et du culte divin, bien différentes de celles d'un opéra, la question change entièrement de face, en devenant, avant tout, une question de convenance et de goût. Or, comment nier, à ce point de vue, qu'une composition musicale, ainsi modifiée, n'ait un cachet particulier qui la distingue précisément d'une musique de concert ou d'opéra? Si la beauté consiste principalement dans la convenance, c'est-à-dire dans le rapport qu'un objet d'art quelconque doit avoir avec le sujet qu'il exprime et en vue duquel il a été conçu, les œuvres de musique religieuse traitées d'après ce principe incontestable, auront une valeur qui leur sera propre, et qu'elles n'eussent jamais obtenue, si on les avait conçues d'après un principe différent. Cette vérité, qui m'a frappé depuis longtemps, et que je pourrais étayer ici de nombreux exemples, si l'espace me le permettait, j'en ai eu la confirmation à Londres, l'été dernier, en entendant les beaux chœurs de la cathédrale anglicane de Saint-Paul, et ceux de la collégiale de Westminster. Bien que ces compositions à quatre voix soient basées sur le style idéal ou musical, elles offrent un tempérament si bien approprié aux exigences du culte religieux, qu'on y remarque un genre de beauté qui leur est propre, et qu'on eût vainement cherché dans les raffinements de l'art et dans les immenses ressources d'une orchestration compliquée. Aussi, l'église cathédrale catholique de Saint-Georges cherche-t-elle, autant que ses faibles ressources le lui permettent, à se rapprocher de ce genre de musique sacrée.

Il est donc vrai de dire que le style idéal, modifié en vue des convenances du culte divin, gagne surabondamment, du côté de l'expression religieuse, ce qu'il perd d'un autre côté en ornements superflus. En même temps (et l'on ne saurait trop insister sur ce point), il acquiert une physionomie qui n'appartient qu'à lui, et qui ne permet plus qu'on le confonde avec la musique de théâtre ou de concert. C'est par des modifications analogues que plusieurs des rits païens furent transformés par l'Église en rits chrétiens, et que la basilique romaine, appropriée aux besoins de la liturgie et à la célébration des divins mystères, devint le type général du temple chrétien.

Dans ma dissertation citée plus haut, j'avais produit quelques-uns des documents authentiques qui établissent péremptoirement l'approbation de l'Église touchant les messes et motets en musique. M. Couturier, au lieu de discuter ces documents et de les combattre, se contente d'avancer, sans la moindre preuve à l'appui, que cette approbation n'existe pas. Je persiste donc, jusqu'à ce qu'on m'ait démontré le contraire, dans mon assertion. Seulement, j'ajouterai, qu'en cette matière, il importe de ne point prendre pour une désapprobation de la musique sacrée les sages mesures émanées de l'autorité ecclésiastique pour en réprimer les excès. L'Église, qui a toujours eu à cœur d'extirper les abus dans les choses de la discipline et du culte divin, ne pouvait rester indifférente à ceux qui se produiraient dans la musique sacrée. Mais est-il besoin de rapporter cette vérité banale, que ce n'est pas désapprouver une chose bonne ou licite, d'ailleurs, que d'en condamner les abus.

Une seule fois, il y a trois cents ans, alors que la musique moderne n'existait pas encore, il fut sérieusement question, dans un concile œcuménique, d'interdire le genre de composition à plusieurs voix, qui en tenait lieu, et que l'on appelait du même nom. On sait comment Palestrina sauva la musique religieuse de cette époque de l'anathème qui la menaçait. Or, ce fut précisément en faisant ce que nous recommandons de faire pour la musique d'aujourd'hui, ce fut en y introduisant, dans la mélodie, dans l'harmonie et dans l'application de l'une et de l'autre, au texte liturgique, ces modifications heureuses qui en prévinrent les abus et la rendirent digne à tous égards de la gravité et de la sainteté du culte divin (1).

L'abbé JOUVE.

Nos abonnés recevront avec ce numéro :

1° Un **O salutaris** à deux voix, avec accompagnement d'orgue, par M. P. Serrier.

2° Un **Ave verum** à quatre voix avec accompagnement d'orgue, par M. Achille Lesecq.

---

(1) Ainsi que je le faisais remarquer, dans un de mes précédents articles sur l'harmonisation du plain-chant, le style Palestrina, tenant à la fois, quoique dans une inégale mesure, de la tonalité antique et de la tonalité moderne, est une transition entre les deux, à peu près comme, en architecture, le roman-ogival est la transition du roman au gothique proprement dit. Ce style transitoire, qui avait été amené et créé en son temps, n'aurait plus sa raison d'être dans le nôtre, en présence des deux tonalités, aujourd'hui si distinctes, de la musique et du plain-chant. C'est pourquoi ce genre de composition est devenu maintenant si difficile.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.

LE PLAIN-CHANT. 4e ANNÉE. — Nos 6 et 7. — 15 AVRIL et 15 MAI 1863. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

AVIS AUX ABONNÉS.

MM. les Abonnés sont instamment priés de vouloir bien envoyer sans retard le prix de leur abonnement en un bon sur la poste, à l'ordre de M. E. REPOS, Directeur de la Revue, 70, rue Bonaparte, PARIS.

Les Abonnés qui n'ont pas encore réglé l'année 1862 sont invités de prendre cet avis en considération.

Les timbres-poste sont rigoureusement refusés.

QUELQUES MOTS
SUR NOS TRAVAUX

Il y a plus d'un an qu'à cette place même Adrien de La Fage démontrait la possibilité d'introduire dans les séminaires l'enseignement du chant. En même temps qu'il prouvait que l'étude de la musique ne contrarierait en rien les études plus sérieuses qui se font dans ces établissements, il faisait ressortir tous les avantages qui en résulteraient pour la propagation du plain-chant et de la musique religieuse.

Depuis la publication de cet article, la question d'enseignement est restée dans le *statu quo*. Les volontés dirigeantes n'ont pas même paru se préoccuper des idées qu'on soumettait à leur examen. Les portes qui pouvaient s'ouvrir à l'enseignement de la musique sont restées closes. L'ignorance d'un art qui tient une si grande place dans les cérémonies du culte a continué de peser sur les intelligences. En un mot, s'il n'y a pas eu mouvement de recul en ce qui regarde la question musicale, il y a une indifférence d'autant plus marquée que les tentatives pour amener un progrès ont été plus nombreuses et plus calculées.

En effet, qui ne voit qu'à aucune époque il n'a été répandu plus d'idées, tenté plus de moyens et réuni plus de forces pour essayer de faire revivre l'art musical religieux et classique. Il n'est pas en France un organiste ou un maître de chapelle qui n'ait fourni son contingent de lumières et d'activité dans le labeur commun. Par la plume, par la parole ou par l'impulsion dans les chapelles, tous ont largement coopéré à l'œuvre. Il n'a pas dépendu d'eux que la restauration du chant fût immédiate et éclatante.

Les éditeurs eux-mêmes, entraînés par le mouvement, ont fait reproduire sous toutes les formes les œuvres des anciens maîtres. Les jeunes compositeurs ont fait de louables efforts pour prendre une place qui ne soit pas tout à fait indigne à côté de leurs illustres devanciers. Aujourd'hui, il n'est pas une chapelle qui ne puisse avoir un répertoire à sa convenance, il

n'est pas une petite paroisse qui ne puisse acquérir une bibliothèque proportionnée à sa fortune.

En ne considérant que les travaux qui se sont accomplis au sein de la *Revue de musique sacrée*, n'y a-t-il pas lieu de se féliciter des résultats évidents qui sont l'œuvre de quatre années? Des études dans tous les genres qui formeront un jour la collection des idées de notre époque; un répertoire volumineux de musique religieuse auquel tant de talents divers ont fourni quelques pages; des conférences bi-mensuelles qui se prolongeront aussi longtemps qu'il restera encore quelque question d'art à élucider; une *Société Académique de musique sacrée* qui vient de réaliser devant le public parisien ce qui n'était encore, il y a quelques mois, qu'une espérance dans le cœur de bien des nôtres. Nous ne parlerons pas de cette émulation soutenue que nos réunions ont dû naturellement entretenir entre les artistes, ni de cette ardeur impatiente que nos publications ont dû éveiller parmi les artistes de la province. Voilà ce qui s'est fait dans la région intellectuelle dont la *Revue de musique sacrée* est le centre. C'est peu, sans doute, si l'on considère l'éloignement du but et l'énormité des obstacles, c'est beaucoup si l'on veut bien tenir compte à des artistes et à des hommes du monde des embarras qui naissent autour d'eux quand il s'agit de faire triompher des vérités dont l'avénement n'est pas en leur pouvoir.

Nous disons donc en toute franchise que nous ne croyons pas qu'il y ait eu peine perdue de ce côté. La graine confiée au vent ira germer quelque part dans un temps donné. Les livres répandus, les écrits, les compositions musicales, les assemblées temporaires et les sociétés solidement constituées, tout contribuera d'une manière ou d'une autre à faire passer dans la réalité des faits les abstractions et les théories.

Mais à quelle condition verra-t-on s'effectuer cette réalité? Ceux qui ont pris part aux travaux de restauration de la musique religieuse l'ont déjà deviné. Qu'ils soient ou non avec nous, ils savent d'ores et déjà que c'est au clergé de France qu'il faut demander un concours sans lequel toutes les tentatives risquent fort d'avorter. Le clergé tient en son pouvoir le succès de la cause qui l'intéresse à un si haut degré. C'est sa coopération à nos travaux qui peut leur faire produire d'heureux fruits, c'est sa sollicitude pour la cause que nous défendons qui peut la faire triompher. N'est-il pas encouragé d'ailleurs à prendre part au mouvement lorsque tant d'esprits distingués sont à l'œuvre depuis longtemps et ne reculent devant aucuns sacrifices, lorsque plusieurs même que nous pourrions citer ont consacré toute leur vie non-seulement à l'étude du grand art dont l'Église se glorifie, mais encore à sa réédification et à son rajeunissement. Eh bien, il serait beau de voir à côté des savants et des artistes qui s'associent pour relever la musique religieuse et pour transformer le chant dans les églises, il serait beau, disons-nous, de voir le clergé se joindre à eux, non-seulement d'esprit et de cœur, non moralement et par une approbation éclatante ou tacite, mais par des actes, c'est-à-dire en cherchant avec eux où est la vérité, et l'ayant trouvée, en s'évertuant à la faire entrer dans la pratique. Ce concours du clergé est nécessaire et sans lui la restauration du chant subira mille ajournements. On a le droit de compter sur lui, et l'on ne manque à aucun devoir en le sollicitant vivement. C'est ce que la *Revue de musique sacrée* a fait toutes les fois qu'elle en a trouvé l'occasion. Elle le fera encore, parce que, dans son esprit, le dévouement des laïques ne peut réaliser le bien qu'autant que le clergé voudra bien autoriser lui-même et encourager la réforme du chant dans les églises. Et qu'on ne croie pas que ce soit au clergé de Paris seulement que nous nous adressons. Relativement, au contraire, la réforme des chœurs est moins impérieuse à Paris que partout ailleurs. C'est dans la province et jusque dans les moindres campagnes que les bienfaits de l'enseignement doivent être portés. Il faut que la restauration de la musique religieuse exerce son influence dans les villages les plus reculés, et que là où une seule voix s'élève pour chanter la gloire de Dieu, cette voix ne soit point inhabile et grossière, sujet de rire et de scandale.

L. C. LAURENS.

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE EN RUSSIE

En ce qui touche la musique comme beaucoup d'autres sujets, la Russie est encore aujourd'hui plus inconnue à la plupart des Français que la Chine ou la Patagonie; cela tient sans doute à ce que jusqu'à présent la langue russe n'a été étudiée que par un petit nombre de Français; et comme pour étudier les mœurs, les usages et les institutions d'un pays, il est à peu près indispensable d'en con-

naître la langue, il en résulte qu'en France, ne pouvant lire ni les livres ni les journaux russes, on est dans l'impossibilité de connaître ce qui se passe ou ce qui s'est passé dans cette nation, autrement que par les quelques historiens français qui en ont écrit l'histoire sous un point de vue général, mais qui, sans s'attacher particulièrement à aucune spécialité, ont parlé de chacune plus ou moins généralement, ou plus ou moins superficiellement.

Nous ne croyons pas nous tromper en disant que, dans tout ce qui a été écrit en français sur la Russie, l'art musical de ce pays a été le plus négligé, car c'est à peine si on y consacre quelques lignes dans les journaux de musique et dans les histoires de la musique publiées depuis le commencement du siècle, encore trouve-t-on dans ces courts écrits certain nombre d'erreurs.

Les journaux de musique nous parlent cependant assez souvent de la Russie, mais c'est presque toujours pour nous dire que tel chanteur ou telle cantatrice française ou italienne est engagée au théâtre de St-Pétersbourg, qu'à la représentation de tel opéra l'Empereur a donné le signal des applaudissements, et qu'à la fin du spectacle il a fait monter tous les artistes dans sa loge pour les accabler de bagues ou de tabatières. Mais pour ce qui concerne les artistes russes et l'art musical en Russie, jusqu'à présent il n'en a guère été question.

Glinka est connu de tout Russe qui sait ce que c'est qu'une note de musique; il a écrit plusieurs opéras qui depuis 1836 ont eu un succès mérité, et qu'on ne se lasse pas d'entendre en Russie. Demandez à la plupart des artistes musiciens français s'ils connaissent Glinka?.. s'ils connaissent Bortniansky?... de Lvoff?... etc. Probablement il y en aura au moins quatre-vingt-dix sur cent qui ignorent jusqu'au nom de ces artistes, lesquels cependant ont acquis une juste célébrité dans leur patrie.

Citons ici quelques exemples qui prouveront combien les artistes musiciens russes sont peu connus des artistes français.

En 1847, M. Danjou, organiste de la métropole de Paris, dans la livraison de juin, p. 210, de la *Revue de la Musique religieuse* dont il était alors le rédacteur, faisant une analyse d'une édition des compositions de Bortniansky parues à St-Pétersbourg en 1845, dit : « Le « recueil *publié par M. Bortniansky* est tout « à fait digne de l'attention des artistes. » Or, Bortniansky était mort en 1825, ce n'était donc pas lui qui publiait ce recueil en 1845; d'où il résulte que, dix ans après, M. Danjou, directeur et rédacteur d'un journal de musique religieuse, ne connaissait pas encore la mort du seul compositeur de musique religieuse qui fût alors connu en Russie.

Quelques mois plus tard, dans la même publication, livraison de novembre 1847, page 383, M. Danjou publiait une petite note ainsi conçue : « L'empereur Nicolas vient de « nommer une commission composée de prê-« tres et d'artistes pour réviser le chant de « la liturgie gréco-russe et le rendre conforme « aux meilleures versions des plus anciens « manuscrits. — Ce qu'il y a de plus curieux, « ajoute M. Danjou, c'est que c'est le général « Lvoff, d'ailleurs musicien renommé, qui est « président de cette commission liturgique; « c'est ainsi que chez nous les meilleurs can-« tiques, du style le plus pur, du goût le plus « sévère, ont été composés par le général « Clouet... »

Ainsi, après avoir lu cette note, il est impossible de ne pas comprendre que le général de Lvoff est un musicien amateur, comme le général Clouet; or, maintenant en France, qui connaît le général Clouet et ses compositions? .. Tandis que le général Lvoff était tout simplement le maître de chapelle directeur des chantres de la Cour, un violoniste des plus distingués, un artiste complet, chez lequel le compositeur et l'exécutant sont à la même hauteur et se font valoir l'un par l'autre, et dont le nom et les compositions sont les plus connues dans toute l'étendue de la Russie.

Mais, comme les artistes français et les artistes russes ont jusqu'à présent vécu isolés les uns des autres, ce n'était pas la faute de M. Danjou s'il ignorait qu'en Russie les maîtres de chapelle ne se forment pas de la même manière qu'en France, où l'on trouverait assez extraordinaire qu'un général, aide-de-camp de l'Empereur, devenait maître de chapelle, en conservant son emploi, ses grades et ses titres militaires. En Russie, au contraire, il n'y a rien là que de très-ordinaire, comme on le verra dans la biographie de M. de Lvoff, que nous donnons à la fin de ce travail.

M. Danjou n'est pas le seul qui se soit trompé à ce sujet : plusieurs fois, dans les journaux de musique, nous avons vu citer M. de Lvoff, sans que rien ait pu faire supposer qu'il fût question du directeur de la Chapelle Impériale.

Il est vrai que si, jusqu'à présent, on ne con-

naît en France ni les artistes ni l'état de l'art musical en Russie, c'est que, sous ce rapport surtout, cette nation est le membre le plus jeune de la famille européenne. Maintenant que l'heure de l'émancipation a sonné pour lui, il est temps qu'on fasse connaissance avec l'histoire de sa musique, avec ses artistes et leurs productions musicales.

L'opéra étant encore bien jeune en Russie, et les chants populaires n'ayant été notés que dans les temps modernes, c'est exclusivement dans la musique religieuse qu'il faut chercher l'histoire de l'art musical de la nation.

Mais les recherches ne sont pas faciles à faire, car les livres russes ou étrangers qui traitent de ce sujet sont non-seulement très-peu nombreux, mais encore passablement obscurs. C'est seulement en 1804 qu'un métropolitain de Kieff, nommé Eugène, fit paraître à St-Pétersbourg le premier livre contenant quelques données historiques sur le chant religieux. En 1834, il parut une brochure, qui n'offre d'autre intérêt historique que de renseigner sur quelques faits survenus sous le règne de l'empereur Alexandre Ier; depuis lors il n'a paru aucun livre traitant ce sujet.

Il est vrai que dans les *Revues* mensuelles, qui en Russie sont nombreuses, on peut encore trouver quelques articles sur le chant religieux, mais ces articles ne sont à peu près que des compilations de l'ouvrage du métropolitain de Kieff; un seul, cependant, fait exception, c'est un travail bibliographique intitulé : *Recherches sur le chant d'église russe*, qui a été publié par Sakharoff, dans le journal de l'Instruction publique, livraisons de février, mars, juin et juillet 1849. En lisant la plupart des réflexions de l'auteur, on s'aperçoit facilement qu'il n'était pas musicien ; de plus, son travail est mal classé, car ce n'est qu'après avoir lu la fin qu'on peut comprendre le commencement; mais au moins il offre un intérêt historique qui résulte de ce qu'on y trouve des indications précises sur un certain nombre de manuscrits à l'aide desquels on peut suivre les diverses phases du chant religieux russe et ses nombreuses perturbations depuis son introduction jusqu'aux temps modernes. Ces indications seront d'un grand secours pour les historiens qui, dans l'avenir, voudront écrire l'histoire de la musique en Russie. C'est à cette source que nous avons puisé la plupart des renseignements historiques qui concernent le plain-chant russe que nous publions ici, non comme un travail complet, mais seulement dans le but de fournir des indications aux historiens futurs qui voudront écrire l'histoire générale de la musique religieuse, histoire qui reste encore à faire, car l'ouvrage que M. Clément a publié sous ce titre ne parle que de la musique de l'Eglise latine.

Pour ce qui concerne les biographies d'artistes par lesquelles nous terminerons notre travail, nous avons puisé nos renseignements, soit près de personnes qui connaissent ou ont connu personnellement ces artistes, soit aussi dans quelques notices biographiques publiées à différentes époques dans les journaux de St-Pétersbourg, et dont nous pouvons garantir l'exactitude.

Le sujet que nous allons traiter est d'autant moins connu en France que le petit nombre d'écrivains qui, à notre connaissance, l'ont traité, paraissent avoir été renseignés très-indirectement, et qu'ils ont involontairement propagé quelques erreurs et quelques inexactitudes, qui s'en vont se reproduisant de compilation en compilation, et que nous croyons utile de réfuter avant d'aborder directement notre sujet; d'ailleurs, cela nous fournira en même temps l'occasion d'éclaircir d'abord quelques faits sur lesquels nous n'aurons pas besoin de revenir.

Les premières erreurs que nous trouvons à signaler se trouvent encore dans un article de la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou, année 1845, livraison d'octobre, page 421. Cet article, dit une note de la *Revue*, est emprunté à un ouvrage allemand, et a été traduit par M. Anders. L'ouvrage allemand n'étant pas nommé, nous ne pouvons savoir quel est l'auteur des erreurs commises, mais nous pouvons affirmer que les erreurs sont en nombre à peu près égal aux alinéas de l'article.

En effet, il y est dit :

« 1° Dans l'ancienne notation russe, les « notes sont placées au-dessus des paroles en « deux, trois ou quatre rangées d'après le « nombre des voix. Elles sont écrites en encre « rouge et noire. »

— Comme on le verra dans la suite de notre travail, les chants écrits en ancienne notation russe ont toujours été écrits à une seule partie; il n'est donc pas exact de dire que la notation indiquait deux, trois ou quatre parties. L'auteur ignorait évidemment que les signes en encre noire indiquent des groupes de notes formant entre elles certains intervalles, et que

les signes en encre rouge indiquent par quelle note chacun des groupes commence.

« 2° Les livres de chant des églises russes « sont manuscrits et n'ont jamais été impri- « més. »

Nous montrerons que cela eût été vrai en 1762, mais qu'en 1845 c'était déjà de l'histoire ancienne.

Disons cependant ici que les chants en musique moderne, introduits dans les églises par Bortniansky au commencement de ce siècle, n'ont été imprimés que vers 1830.

« 3° On les appelle des *Irmologies*, et ils con- « tiennent pour toutes les fêtes de l'année les « prières.... »

— Les livres de chant ne se nomment pas tous des *Irmologhies*; les *Irmologhies* sont des recueils spéciaux contenant les hymnes; mais il n'est pas exact de dire que tous les livres de chant se nomment des *Irmologhies*. Dans la liturgie russe, il y a douze ou quinze espèces de prières chantées, les hymnes (*Irmologhies*) composent une de ces espèces; nous jugeons inutile de donner ici les noms russes des autres espèces.

« 4° Les chantres ordinaires se nomment « *Djatochki*, il y a, en outre, un chœur de « musiciens nommés *Pewtschie*. »

— Des renseignements que nous avons pris près de personnes très-compétentes, il résulte que les *Diatschki*, mais non les *Djatochki*, sont les sous-diacres, qui ne sont pas les chantres ordinaires, mais qui chantent parfois exceptionnellement en l'absence des chantres. Quant au mot *Pewtschie*, en russe il signifie, en effet, chantre; mais en français il doit s'écrire *Pevtsi*, si l'on veut que des Français lui donnent à peu près la prononciation qu'il doit avoir en russe.

« 5° Les ecclésiastiques de distinction entre- « tiennent chez eux un chœur de dix ou douze « de ces chanteurs, qui remplissent les fonc- « tions de chantre pendant le service divin, « et, en outre, exécutent chaque jour des « morceaux pendant le repas de leur maître. »

— Ici l'auteur a peut-être pris un fait particulier pour une généralité, car s'il est possible que des évêques, dans des circonstances exceptionnelles, aient parfois fait chanter les chantres de leur cathédrale pendant leur repas, il n'est pas exact de dire que c'est un usage journalier et généralement établi. D'ailleurs, leurs chantres sont entretenus par les églises, et non particulièrement par les évêques ou autres ecclésiastiques.

Actuellement il y a des riches particuliers, tels que le comte Chérémétieff, le prince Youzoupouf et plusieurs autres, qui ont une chapelle et des chœurs particuliers très-bien organisés.

Nous en avons maintenant fini avec les erreurs de la *Revue de la musique religieuse*, passons à d'autres : Stafford, dans son *History of music*, a été le premier, nous croyons, qui ait dit, en parlant de Sarti :

« Il débuta à la cour de Catherine II par un « concert spirituel dans lequel la musique fut « exécutée par soixante-six chanteurs et cent « cors russes, outre l'orchestre ordinaire d'ins- « truments à cordes et à vent. Probablement « cet orchestre n'était pas encore suffisamment « bruyant pour plaire à ses auditeurs, car « dans l'accompagnement d'un *Te Deum* qu'il « fit exécuter à l'occasion de la prise d'Oczakoff « il employa des coups de canon. Les canons « de différents calibres, placés dans la cour « du château, formaient la basse de certains « passages. »

Nous avons vu cet article souvent reproduit dans les journaux de musique, et c'est seulement à cause de la forme de sa première rédaction qu'on a toujours trouvé extraordinaires ces coups de canon *qui formaient la basse de l'harmonie*. Si l'auteur avait dit qu'il s'agissait simplement d'un Te Deum en *plein air*, il est probable qu'on n'aurait trouvé là rien que de très-ordinaire. En effet, combien de fois en France, dans les jours de fêtes publiques, n'a-t-on pas entendu des coups de canon en même temps que la musique militaire? D'après les renseignements que nous avons pris en Russie, il résulte que le *Te Deum* de Sarti n'était autre chose que cela; seulement les troupes chantaient le *Te Deum* en *plein air*, pendant que la musique militaire jouait, et pendant qu'on tirait le canon. M. Fétis, dans la première édition de sa *Biographie des musiciens*, a aussi mentionné ce fait, et il ajoute, avec raison selon nous, que ces coups de canon donnaient à l'exécution un caractère plus solennel.

Les cors russes mentionnés par Staffort, dans l'article ci-dessus, étaient de simples tubes droits en cuivre, dont chacun ne donnait qu'un seul son. Vers 1760, un chef d'orchestre nommé Maresq eut l'idée originale de faire jouer des airs sur une série de ces instruments formant quatre octaves. On employait quarante-neuf cors de longueur et de grosseur différentes; ces cors étaient tous accordés à un demi-ton l'un de l'autre : quarante-

neuf musiciens prenaient chacun un de ces instruments, on les rangeait chromatiquement comme les touches d'un clavier de piano, et chaque musicien, qui n'avait qu'un seul son à donner, devait compter avec précision la quantité de notes que les autres devaient faire avant ou après lui. De cette manière Maresq était parvenu à obtenir un ensemble et une exécution si parfaite, qu'on assure qu'à une certaine distance, et quand on était placé de façon à ne pas voir les musiciens, on croyait n'entendre qu'un seul instrument. On prétend même qu'ils étaient parvenus à exécuter ainsi des ouvertures et des symphonies. Quoi qu'il en soit, ces étranges musiciens ont disparu depuis longtemps, et on ne trouve plus que quelques personnes très-âgées qui se souviennent de les avoir vus et entendus.

Sarti n'est pas le seul qui, en Russie, ait fait servir des canons pour accompagner des chants en plein air. A Moscou, lors du couronnement de l'empereur Alexandre II, ce fait s'est reproduit, avec cette particularité, que M. de Lvoff, maître de chapelle de l'Empereur, en dirigeant en *plein air* un chœur de 1,500 chantres et un orchestre militaire de 1,500 instrumentistes, par lesquels il faisait exécuter l'hymne national russe (Bojé Tsaria krani) de sa composition, faisait lui-même partir les canons *en mesure*, à l'aide d'un clavier mis en rapport avec les canons par les fils électriques. Avec cet instrument d'un nouveau genre, il produisait des *piano*, des *forte* et des *fortissimo*, en faisant partir un seul coup de canon pour les *piano*, cinq coups à la fois pour les *forte*, et une salve de dix coups pour les *fortissimo*.

Les dernières erreurs que nous trouvons à signaler se trouvent dans la *Biographie des musiciens* de M. Fétis, 1re édition. Dans le courant de l'article consacré à Bortniansky, on trouve ce qui suit :

« Le chant de l'Église grecque est en « Russie chargé d'ornements comme dans « l'Orient; Bortniansky se proposa de conserver ce caractère orné dans sa musique, « parce qu'il était propre à donner à ses ouvrages une teinte particulière, mais par une « idée neuve et féconde en effets nouveaux, il « employa souvent les voix supérieures à soutenir une harmonie *plane*, tandis qu'il jetait les formes mélodiques dans les voix « graves. Quelques artistes qui ont entendu « les ouvrages de Bortniansky écrits de cette « manière, particulièrement Boiëldieu, m'ont « exprimé souvent leur admiration pour l'originalité de cette musique qu'ils considéraient comme une véritable création. »

Il y a deux erreurs à relever dans cet article : la première, c'est qu'à l'époque à laquelle il a paru, il y avait très-longtemps que le chant chargé d'ornements n'était plus employé dans l'Église russe, et qu'il était remplacé par un chant presque entièrement syllabique et généralement un peu lent. Le genre de chant mentionné par M. Fétis a cependant existé, mais, loin que cette musique fût une création de Bortniansky, c'était un des genres de l'ancienne musique russe; on l'appelait : chant Démestvennoé, et il remontait au XIe siècle.

Selon ce que nous apprend Sakharoff, à cette époque le directeur d'un chœur se nommait *Domestik*. Dans l'espèce de musique dont il s'agit, le chœur chantait le plain-chant à l'unisson, et en même temps le *domestik* improvisait des broderies sur ce plain-chant.

Toujours selon Sakharoff, c'est ce mot *Domestik*, dont la prononciation aurait été altérée dans la suite des temps et qui serait devenu : *Démestvennoé*, nom qui est resté à ce genre de chant.

Quand, plus tard, on arriva à chanter à plusieurs parties, ce fut une des parties qui fit les broderies, au lieu du *domestik*, mais alors celui-ci avait changé de nom et s'appelait le Dirigeur, nom que portent encore aujourd'hui en Russie les directeurs de chœurs et les chefs d'orchestre.

Le chant Démestvennoé est du nombre des chants chargés d'ornements qui ont été généralement interdits en 1651 et en 1668, par deux commissions qui furent alors chargées de réviser les chants d'église, mais il est possible que Bortniansky ait fait chanter exceptionnellement quelques morceaux de ce genre, dans une salle d'étude de la chapelle, et comme une curiosité à montrer à des étrangers, au nombre desquels se sera trouvé Boiëldieu qui, n'en connaissant pas l'origine, aura supposé que Bortniansky en était l'auteur. De là peut-être, l'erreur bien involontaire de M. Fétis qui, nous devons le dire, n'a pas reproduit ce passage dans la 2e édition de sa *Biographie des musiciens*, sans doute parce qu'il n'a trouvé dans les œuvres de Bortniansky, publiées depuis lors, aucune trace du chant de ce genre.

Si les erreurs que nous venons de réfuter étaient disséminées dans un nombre assez considérable de livres et de journaux, nous n'aurions pas pris la peine de les relever. Mais

elles découlent de la même source; elles sont consignées dans les seuls livres ou recueils spéciaux qui ont essayé d'éclairer le public sur la musique religieuse en Russie. C'est là qu'on va les prendre, pour les commenter et les propager. Nous étions donc autorisé à leur donner quelque importance.

Dans les différentes histoires de la musique publiées jusqu'à ce jour, on trouve des renseignements très-détaillés sur la musique des Chinois, des Indiens, des Hébreux, des Egyptiens, etc. Quant à l'histoire de la musique religieuse des Russes, on ne trouve que quelques lignes insignifiantes dans l'*History of music*, de Stafford (1).

Un grand nombre d'écrivains érudits, et particulièrement MM. Fétis, Danjou, Coussemaker, Raillard (2), Nisard, se sont occupés de l'écriture neumatique des premiers siècles de l'ère chrétienne; mais aucun d'eux ne paraît avoir eu connaissance des *kriouki* (crochets) russes, qui ne sont autre chose que des neumes. Nous signalons une riche mine à ceux qui voudront travailler sur ce sujet.

Nous croyons donc être utile aux personnes qui s'intéressent à l'histoire de la musique, en leur communiquant les renseignements que nous avons puisés aux meilleures sources. Si les détails qu'on va lire sont insuffisants pour l'importance du sujet, ils auront du moins l'avantage d'être exacts et d'éveiller l'attention des savants en ce qui concerne une branche de l'art abandonnée jusque-là.

Louis ROGER.

(*La suite prochainement.*)

(1) Depuis que cet article est écrit, M. Yousoupouf a publié à Paris une *Histoire de la musique religieuse en Russie*.

(2) 2 volumes in-8°. Paris, E. Repos.

LES HYMNOLOGUES MODERNES.

Les deux derniers numéros de la *Revue de Musique sacrée* contiennent un travail historique et biographique sur les hymnographes de l'Église. Notre savant confrère, qui en est l'auteur, n'a pas jugé à propos de pousser ses recherches au-delà des limites du Bréviaire romain. Il nous a paru intéressant de continuer cette étude liturgique et de la conduire jusqu'au siècle dernier, qui fournit, il est vrai, un assez grand nombre de poètes latins, mais peu d'hymnologues.

Les hymnes, personne n'en disconviendra, sont le triomphe de la poésie latine. Ici, le poète remonte à la source éternelle du beau et du bon en célébrant Dieu et la vertu, et sa pensée n'a rien à perdre en se détournant des chefs-d'œuvre païens pour s'inspirer de la poésie sublime qui règne dans les Saintes-Ecritures. Etrange destinée de la muse d'Horace! avant de tomber, avec le colosse romain, dans la barbarie et dans un sommeil de mort, c'est sur la lyre d'un hymnographe, de Prudence, qu'elle exhale ses derniers soupirs. Elle semble expier ses accords licencieux et souvent obscènes en chantant les premiers martyrs :

Salvete, flores martyrum
Quos lucis ipso in limine,
Christi insecutor sustulit,
Ceu turbo nascentes rosas!

Salut, prémices des martyrs que le persécuteur du Christ a moissonnés dès votre entrée dans la vie, comme un tourbillon brise les roses naissantes!

Et après qu'on l'a vue renaître avec les lettres anciennes pour jouir d'une sorte de vie artificielle, c'est encore un hymnographe, c'est Santeuil qui en reçoit et emporte avec lui le dernier souffle.

Mais à quoi bon de nouvelles hymnes? disent quelques critiques. N'en avait-on point que les grands noms de leurs auteurs rendaient à la fois vénérables et précieuses? Cette question a été soulevée de nos jours, et l'on sait avec quelle pétulante vivacité, dans le cours d'une réaction énergique contre la réforme des bréviaires opérée en France sous Louis XIV. En matière de liturgie, nous n'avons garde de l'oublier, les droits de l'autorité ecclésiastique sont absolus, et ceux de la critique, sans influence aucune, si ce n'est peut-être sur l'opinion publique. Nous nous inclinons devant ceux-là, et notre intention n'est certainement pas de toucher à ceux-ci. C'est une simple question historique et littéraire que nous nous proposons de traiter, et nous nous renfermons ici en une matière où l'on ne relève que de l'autorité des faits et des lois du goût. Au lieu d'examiner s'il fut opportun de réformer les hymnes, nous nous contenterons de rechercher pour quels motifs on les changea, et cette étude, ce nous semble, ne sera pas dépourvue d'intérêt.

Assurément l'on avait dans les hymnes de Prudence, de Fortunat, de saint Ambroise et de saint Thomas d'Aquin, des chants que le théologien et le critique assez libéral pour s'élever au-dessus des petites minuties de la

grammaire, et pardonner à un auteur d'avoir parlé comme parlait son siècle, doivent admirer pour la grandeur des idées et la force du langage. Aussi, le clergé ne songea point à se dépouiller d'un si glorieux héritage. Mais, à côté des hymnes de ces grands maîtres, de ces illustres saints, on en voyait d'autres, à l'égard desquelles on trouvait indulgent ce vers de Despautère :

Grammaticæ leges plerumque Ecclesia spernit.

L'Eglise, pour l'ordinaire, dédaigne les lois de la grammaire.

Le langage que ne craignaient pas de tenir à ce sujet des hommes, polis d'ailleurs, savants, respectables et même remplis de piété, a de quoi nous surprendre par sa hardiesse. Si le témoignage du victorin Santeuil n'était point suspect en pareille matière, on pourrait citer sa lettre à Basnage : « Il y a longtemps, dit-il, que l'Eglise gémissait sous l'ignorance des anciennes hymnes, où les moines avaient souverainement présidé. Il n'y avait ni quantité ni latin... » Puis, le caustique chanoine cite des exemples de ce qu'il appelle « latin baragouin, rêveries monacales, turlupinades qui déshonorent l'Eglise : » telles que cette strophe de l'hymne de saint Léonard, solitaire en Limousin, dont la fête a lieu le 6 novembre :

Leonardus,
Leone tu fortior,
Nardoque tu suavior.

Léonard, toi qui es plus fort que le lion et plus doux que le nard (Basnage, *Hist. des ouvrages des savants*, avril 1690).

Mais il est des témoignages beaucoup plus désintéressés que celui de Santeuil. Ménage égayait sa *Mercuriale*, ainsi qu'il appelait ses réunions du mercredi, aux dépens de certaines hymnes obscures ou bizarres, et racontait, avec la verve originale qui lui était familière, l'anecdote suivante :

« Pontus de Thyard, évêque de Châlon-sur-Saône, assistant en qualité de parrain au baptême d'un enfant qu'il voulait faire nommer comme lui *Pontus*, le curé lui représentait qu'il ne connaissait pas de saint qui s'appelât ainsi. Comment! reprit Pontus de Thyard, avez-vous donc oublié le saint dont l'Eglise fait mention dans l'hymne : « *Quem terra, pontus, sidera?...* » — Je vous demande bien pardon, reprit humblement le curé ; il est vrai que je n'y songeais pas. »

Adrien de Valois, historiographe de France (mort en 1692), disait plus sérieusement que « les hymnes anciennes sont mal bâties. Ceux qui les ont faites n'avaient pas la moindre ombre de bon sens. Excepté sept ou huit, comme le *Salvete, flores martyrum*, de Prudence, et quelques autres des Pères de l'Eglise, tout le reste, dit-il, fait pitié. » Puis, il cite pour exemple de galimatias la seconde strophe de l'hymne de l'Avent.

Qui condolens interitu
Mortis perire sæculum,
Salvasti mundum languidum,
Donans reis remedium.

Cette strophe, mot à mot, signifie : Qui, affligé de voir périr le genre humain par la mort de la mort, avez sauvé le monde languissant, et avez donné aux pécheurs un remède efficace.

« Ce que c'est que *interitus mortis*, dit de Valois, je l'ignore, et l'auteur, je pense, l'ignorait lui-même... Voyez, continue-t-il, voyez un peu si, dans les deux premières strophes de l'hymne des vêpres du dimanche de Quasimodo, il y a aucune construction, et s'il n'y a pas sujet de croire que leur auteur avait perdu la tête quand il les composa :

Ad cænam Agni providi
Et stolis albis candidi... etc.

l'ignorance est cause de tout cela. »

C'était peut-être au milieu d'un cercle d'érudits que le savant historiographe du roi exprimait cette opinion, recueillie par son fils avec d'autres pensées qui composent le *Valesiana*. Mais c'était à des milliers d'abonnés que le *Journal des Savants*, dans son numéro du 15 août 1689, adressait les lignes suivantes, non moins énergiques :

« Il n'y a point de personne de bon sens qui n'ait eu du dégoût en lisant les hymnes barbares dont les vieux Bréviaires sont remplis, et n'ait souhaité d'en avoir d'autres où la pureté du langage et la noblesse des expressions répondissent à la majesté du sujet. »

Nous ne citerons pas les railleries que faisait Claude Morizot, avocat de Dijon, dans ses lettres sur le même sujet : *Epistolarum centuriæ*, t. II, 1656. Faut-il joindre à tous ces témoignages l'autorité d'un Père de la Compagnie de Jésus? Voici Commire félicitait le P. Clairé, son confrère, d'avoir *dérouillé* ces vieilles hymnes :

Rubigo sed enim squalorque insederat illos
Multos et ipsa inter sacra solœcus erat.

La rouille et la grossièreté s'y étaient atta-

chées, et de nombreux solécismes se montraient au milieu des choses saintes.

Un témoignage bien supérieur à tous les autres, c'est la détermination que prit le pape Urbain VIII, de faire corriger, par trois jésuites, les vieilles hymnes du Bréviaire romain. Ce travail, il est vrai, réussit peu, et ne fut pas admis dans tous les diocèses, aujourd'hui encore les hymnes primitives et les hymnes réformées et corrigées se partagent assez bizarrements les diverses éditions du Bréviaire romain. Le vieil édifice, quelque respectable qu'il pût être, paraissait trop défectueux pour pouvoir être convenablement restauré. C'était sur de nouveaux plans qu'il fallait bâtir; telle fut, du moins, l'opinion de ce clergé poli et savant, qui ne tenait pas une place moins honorable dans la littérature que dans la société, et qui partageait la répugnance des laïques pour les anciennes hymnes; on le verra plus sensiblement encore par l'accueil favorable que ses plus grands hommes firent aux nouvelles.

Il est possible que, de nos jours, certains esprits blâment cette délicatesse et cette prédilection pour la belle latinité. Mais n'oublions pas, pour l'honneur des Bossuet et des Fénélon, plus admirateurs encore d'Ambroise et d'Augustin que de Virgile et d'Horace, qu'ils savaient, à propos, faire le sacrifice de cette délicatesse en faveur de la beauté des idées; ils surent bien, d'ailleurs, ne pas aller aussi loin à cet égard, que le célèbre jésuite italien Maffei, qui, craignant de gâter son beau latin, demanda et obtint, assure-t-on, de réciter le Bréviaire en grec. Le Bréviaire romain est l'ouvrage, non de la primitive Église, comme le prétendent certains écrivains, mais des plus illustres papes, il est adopté par la plus grande partie de la chrétienté, il est celui du diocèse où nous avons eu le bonheur de naître. Voilà sûrement à nos yeux des titres bien respectables. Mais on conviendra, avec nous, qu'il laisse infiniment à désirer à l'esprit des gens de goût et à la piété des fidèles.

Si ce Bréviaire était le même qui fut établi par les apôtres, on concevrait que ce serait une sorte de sacrilége d'attaquer, après tant de siècles, un monument consacré. Mais puisque ce respect pour l'antiquité n'a pas empêché de toucher à l'ouvrage de ces premiers fondateurs de la liturgie à qui Jésus-Christ avait lui-même communiqué ses secrets, pourquoi empêcherait-il de toucher à l'ouvrage de leurs successeurs, surtout lorsque ces changements sont opérés par des successeurs eux-mêmes? Un siècle invente, un autre siècle perfectionne. Tout ce qui sort de la main des hommes est sujet à des variations. Les ornements de l'Église n'ont pas toujours été les mêmes; leur genre et leur forme ont varié souvent. Il fut un temps où l'on ne connaissait ni les cloches, ni les orgues. Or, puisque l'on a suivi pour des objets qui ne parlent qu'aux sens les progrès des arts, pourquoi ne suivrait-on pas également les progrès des lumières pour des objets qui parlent à l'esprit et au cœur? A Dieu ne plaise que nous demandions ici la suppression radicale du Bréviaire romain, mais les innovations, même dans l'Église, quand elles partent de l'autorité légitime, n'ont rien qui doive alarmer la piété des fidèles, surtout lorsqu'elles sont d'un genre qui n'intéresse point la foi, et pour ne point sortir de notre sujet, si l'on n'avait jamais rien innové dans l'Église, l'office divin se bornerait, comme au temps des apôtres, aux agapes et au *Pater*. Il est, du reste, quelques avantages qui balancent bien celui de l'antiquité. On a accusé les nouveaux Bréviaires de prétentions à l'esprit, cette accusation ne saurait certainement pas atteindre le Bréviaire romain, où, notamment, les versets, les répons, les capitules, sans aucun rapport entre eux, ni à la fête du jour, sont même quelquefois si bizarrement placés qu'ils présentent un sens contraire à celui qu'ils contiennent. Nous n'en citerons qu'un exemple assez étrange : Dans un nocturne d'un certain office le lecteur dit : *Nolite fieri sicut equus et mulus*, ne devenez point semblables au cheval et au mulet, le chœur répond : *Quibus non est intellectus*, qui n'ont point d'intelligence. Le lecteur ajoute : *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*, gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit, le chœur répond encore : *Quibus non est intellectus*, qui n'ont point d'intelligence. Nous le demandons aux personnes de bonne foi, cette répétition, en cet endroit, n'est-elle pas fort déplacée?

La réforme des Bréviaires commença par ceux de Paris et de Cluny. Santeuil, choisi pour tenir la lyre, abjura les muses profanes et se mit à l'œuvre, soutenu par les encouragements de Bossuet, du P. Mouchy, de l'Oratoire, de Letourneur, chanoine de la Sainte-Chapelle, de Pellisson, de l'Académie française, économe de Cluny. Un journal (*Nouvelles de la république des lettres*, décembre 1685) disait à ce sujet : « M. Pellisson, ayant trop de politesse pour s'accommoder de la barbarie qui règne dans les hymnes anciennes, ne crut pas que sa qualité

d'économe de l'abbaye de Cluny pût souffrir qu'il négligeât d'en purifier le Bréviaire. Le meilleur expédient qu'on trouva fut de supprimer, sans rémission, toutes les hymnes, excepté celles de Prudence, de saint Ambroise et de saint Thomas. Pour remplir les places vacantes, on se servit de la veine poétique de M. de Santeuil, un des bons poètes latins qui soient au monde. »

C'est donc par Santeuil que nous ouvrirons notre livre des hymnographes modernes.

Jean-Baptiste de Santeuil naquit à Paris le 12 mai 1630. Après avoir fait ses humanités au collége de Sainte-Barbe, et ensuite au collége de Louis-le-Grand, sous le célèbre P. Cossart, qui, étonné de ses heureuses dispositions pour la poésie latine, prédit qu'il deviendrait un des plus grands poètes de son siècle, il entra, à l'âge de vingt ans, chez les chanoines réguliers de Saint-Victor. Son nom fut bientôt classé parmi les plus illustres du Parnasse latin. Il chanta la gloire de plusieurs grands hommes, et la ville de Paris, le choisissant pour son poète officiel, lui fit une pension pour qu'il ornât de ses vers plusieurs monuments dont elle venait de s'embellir. Santeuil fit des inscriptions pour les nouvelles fontaines, pour des statues du roi, pour des églises, des séminaires, des portraits, etc. Elles plurent par la noblesse des paroles, la grâce des fictions, par une adresse remarquable à établir des contrastes naturels. Mais, hélas! comme si les choses les plus immobiles de ce monde devaient s'associer à la réaction qui distingue notre époque, nous voyons les vers de Santeuil disparaître des places de notre capitale avec les marbres et les bronzes qu'on le félicitait d'avoir immortalisés par la beauté de son génie, et des sanctuaires, où, sur la foi des promesses contemporaines, il se flattait de vivre autant que l'Église.

Nous avons dit comment il fut amené à consacrer son talent à chanter les mystères et les saints du Christianisme. Le succès le plus grand couronna ses efforts. Les Clunistes furent si contents de son travail pour leur Bréviaire qu'ils lui donnèrent des lettres d'affiliation, et, ce qui valait peut-être mieux, ils lui accordèrent une pension viagère. Son nom volant de bouche en bouche, beaucoup de paroisses regardèrent comme un insigne honneur de tirer de sa veine les hymnes de leurs patrons, que le Victorin, ainsi qu'on l'appelait pour le distinguer de Claude, son frère, qui demeurait à Saint-Magloire, faisait longtemps attendre, selon son habitude. Ses hymnes furent applaudies et recherchées, non-seulement comme chants religieux, mais aussi comme chefs-d'œuvre poétiques, car, en 1685 et 1689, il s'en écoula deux éditions, publiées en un recueil séparé du Bréviaire. L'apparition de ce recueil fut pompeusement signalée par les feuilles de l'époque, notamment par le *Journal des Savants* du 15 août 1689. Bossuet daigna écrire à l'hymnographe ces lignes flatteuses datées du 15 avril 1690 : « J'attends l'hymne de saint Bruno, et j'espère qu'elle sera digne d'être approuvée par le pape et d'être chantée dans ces déserts. Mais comment est-ce que le pape vous a commandé cette hymne? Je vous en prie, dites-nous-en la mémorable histoire. » L'austère abbé de Rancé écrivait, de son côté, à l'abbé Nicaise : « J'ai vu les hymnes pour le jour de saint Bernard, de M. de Santeuil. Elles valent beaucoup mieux que les anciennes, et si la plus grande partie de celles que nous avons étaient changées et faites avec autant de succès, *il y aurait beaucoup plus de piété à les dire.* » Enfin, Bourdaloue écrivait à Santeuil lui-même : « Je serai ravi de voir l'hymne de saint André. *Plût à Dieu que toutes celles du Bréviaire romain fussent de votre façon,* car il y en a qui ne sont pas soutenables, quoiqu'elles aient le mérite de l'antiquité. »

Lorsqu'on entend de tels hommes parler ainsi des hymnes de Santeuil, doit-on être surpris si ce poète impétueux et candide court dans les églises pour entendre chanter ses œuvres? Ils le connurent apparemment mieux que nous ne pouvons le faire à travers des portraits qui ressemblent plus ou moins à des caricatures. Quels qu'aient été ses enfantillages, ses extravagances même, ils voulurent les lui pardonner ou ne pas s'en apercevoir. On peut les oublier aussi, pour ne pas être plus sévère qu'eux-mêmes, quand on lit cette majestueuse série d'hymnes sur mille sujets, très-souvent analogues entre eux, où il fallait un vrai génie pour savoir intéresser toujours et toucher à propos, pour varier l'éloge, y mêler convenablement la prière et la morale. La critique grammaticale peut, avec La Monnoye, au reste grand admirateur de Santeuil, relever plus d'une faute dans ces hymnes (*Menagiana*, t. 2, p. 250). L'antithèse, nous le reconnaissons, n'y est pas toujours assez ménagée, par exemple dans l'hymne si vantée d'ailleurs de la fête de la Présentation de Notre-Seigneur :

Stupete, gentes : fit Deus hostia;
Se sponte legi Legifer obligat;
Orbis Redemptor nunc redemptus
Seque piat sine labe mater.

Peuples, étonnez-vous, un Dieu se fait victime, celui qui donne des lois se soumet lui-même à la loi, le Rédempteur du monde est maintenant racheté, et une mère sans tache s'offre en expiation.

Nous ne voulons pas le défendre en rappelant que le christianisme, cette sublime antithèse de la force et de la faiblesse, qui a fait dire à l'apôtre saint Paul : *Cum infirmor, tunc potens sum*, en a inspiré de bien fréquentes à saint Augustin et à Bossuet. Mais peut-on lui contester un langage brillant, noble, énergique et pittoresque, une grande élévation de pensées, des mouvements entraînants, des tableaux gracieux? Comment ne pas admirer cette peinture des solitaires, hymne des vêpres du commun des abbés et des anachorètes :

Felices nemorum pangimus incolas
Certo consilio quos Deus abdidit,
Ne contagio sæcli
Mores læderet integros.

Nous chantons ces heureux habitants des bois que Dieu, de propos délibéré, éloigna du monde, de peur que sa contagion ne gâtât leurs mœurs pures.

Comment ne pas être frappé de cette image du bonheur des saints :

Jam vos pascit amor, nudaque veritas,
De pleno bibitis gaudia flumine;
Illic perpetuam mens satiat sitim
Sacris ebria fontibus.

Et de ce chant de triomphe pour l'Assomption :

O vos, ætherei, plaudite, cives!
Hæc est illa dies, clara triumpho
Qua matrem placida morte solutam
Natus siderea suscipit aula.

Applaudissez, habitants des cieux : voici le jour de triomphe où Marie, après une mort paisible, est reçue par son fils dans le palais céleste.

Et enfin, de tant d'autres passages qui excitaient l'admiration des Bossuet, des Rancé et des Bourdaloue. Ces grands hommes ne pouvaient croire que la belle poésie fût un ornement profane dans un chant religieux, lorsqu'ils découvraient tant d'élévation poétique dans les psaumes et dans les prophètes.

Les hymnes de Santeuil se répandirent rapidement de diocèse en diocèse; on les voit admises à Orléans, en 1693; à Sens, en 1700; à Lisieux, en 1704; à Narbonne, en 1709; à Meaux, en 1713; à Troyes, en 1719; à Avignon, terre papale, en 1720; à Rouen, en 1728; à Nevers, en 1729; à Clermont, en 1731, sous l'épiscopat de Massillon. Toutefois, ce ne fut pas sans des luttes nombreuses. Certains adversaires les condamnaient pour leur nouveauté même. D'autres y flairaient le jansénisme, accusation banale à cette époque, mais de nouveaux apologistes se levaient toujours en faveur de l'hymnographe, et bientôt les hymnes de Santeuil sont mises au rang des classiques dans certains colléges.

Le chanoine de Saint-Victor jouissait de sa gloire, presque tous les grands du royaume l'honoraient de leur estime, et Louis XIV lui donnait des marques sensibles de la sienne, en lui accordant une pension. Le duc de Bourbon, gouverneur de Bourgogne, le menait ordinairement aux Etats de cette province. Santeuil y trouva la mort à Dijon, le 3 août 1697, à l'âge de 67 ans. « Un soir, dit Saint Simon dans ses Mémoires, à l'un des soupers du duc de Bourgogne, on se divertit à pousser Santeuil de vin de Champagne, et de gaieté en gaieté, on trouva plaisant de verser une tabatière pleine de tabac d'Espagne dans un grand verre de vin, et de le faire boire à Santeuil, pour voir ce qui en arriverait. On ne fut pas longtemps à en être éclairci. Les vomissements et la fièvre le prirent : en deux fois vingt-quatre heures, le malheureux mourut dans des douleurs horribles; mais les sentiments d'une grande pénitence, avec lesquels il reçut les sacrements, édifièrent autant qu'il fut regretté d'une compagnie peu susceptible d'édification, mais qui détesta une aussi cruelle expérience. » Le corps du célèbre hymnographe fut ramené de Dijon à Paris, pour y être inhumé dans l'abbaye de Saint-Victor, où son tombeau se voyait dans le cloître. Mais, lorsqu'en 1800, l'on démolit cette abbaye, les restes de Santeuil, renfermés dans un cercueil de plomb, furent transportés dans l'église de Saint-Paul-Saint-Louis, rue Saint-Antoine, et enfin, le 16 février 1818, dans l'église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, où on lit cette épitaphe :

Hic jacet Joannes Baptista Santeuil, qui sacros hymnos piis æque ac politis versibus ad usum Ecclesiæ concinnavit :

Ci-gît Jean Baptiste Santeuil, qui orna de

vers à la fois élégants et pieux les hymnes sacrées à l'usage de l'Eglise.

H. FISQUET.

(*La suite prochainement.*)

LA BIBLIOTHÈQUE MUSICALE
DE FEU LE CHANOINE
Dr CHARLES PROSCKE A RATISBONNE.

Cette bibliothèque de musique religieuse est la plus complète et la plus riche de toutes celles qui existent dans ce genre. Il ne serait pas sans intérêt pour nos lecteurs d'apprendre quel a été le sort de cette collection sans pareille, après la mort du docteur Proscke. Pour satisfaire à beaucoup de demandes qui nous sont parvenues à ce sujet, et pour rassurer les amis de l'art, qui craignaient une dispersion de ces précieuses collections, nous dirons que : par la volonté expresse de feu son possesseur, elles ont été mises à la disposition de l'ordinariat de Ratisbonne, et qu'elles sont à la disposition de toutes les personnes qui en font la demande à Mgr Ignatz.

Il ne serait peut-être pas sans intérêt pour les bibliophiles et les bibliographes de savoir par quels moyens le docteur Proscke était parvenu à former cette intéressante bibliothèque. La régénération de la musique d'église prend depuis quelques années, notamment dans la ville de Ratisbonne et dans toute l'Allemagne catholique, un essor qui fait la joie de tous les hommes sérieusement attachés à ce grand art. Cette régénération est due à des efforts incessants, soutenus par le talent et le savoir de feu le chanoine docteur Proscke et de son successeur le docteur Mettenleiter. Leurs travaux à ce sujet ont été appréciés de toutes parts, et aujourd'hui leur influence se fait sentir partout. La première impulsion revient tout entière à feu le docteur Proscke, qui, reconnaissant le but supérieur de la musique religieuse, y consacra toute sa carrière. Son amour pour la musique religieuse, à qui il resta fidèle au milieu des devoirs du sacerdoce, lui permit de reconnaître la décadence de cette partie de la liturgie chrétienne, et lui suggéra les moyens de faire faire à ses compatriotes un prompt retour à l'ancienne musique d'église. Tout le temps qu'il pouvait dérober aux importantes occupations de son ministère, il l'employait à des recherches sur les maîtres de l'art musical religieux. Il ne dédaignait nullement les créations de nos jours; il les étudiait, es examinait attentivement et en connaisseur Mais sa plus grande activité se porta sur les compositions des meilleures époques, sur les œuvres éprouvées dans l'Eglise. Trente années d'une vie laborieuse ont à peine suffi à cette tâche. Lié d'amitié avec tous les hommes qui, comme lui, voulaient faire revivre ces trésors si longtemps enfouis, il chercha à sauver de l'oubli tout ce qui lui paraissait digne de son but : la régénération de la musique d'église. Il fut non-seulement servi dans cette tâche grandiose par une profonde connaissance de l'histoire de la musique, par une instruction technique des plus distinguées, mais encore par une sorte d'intuition, née en lui, et aussi par ses études préalables sur la liturgie de l'Eglise, études bien plus accessibles à un prêtre qu'à un laïque. Il connaissait les endroits où ses recherches seraient portées avec le plus de fruit. Après avoir exploré son pays, le désir d'augmenter son trésor le conduisit en Italie. Son premier voyage eut lieu dans les années 1834 et 1835. Il fouilla plus particulièrement dans la bibliothèque et les archives d'Assisi, de Rome et de Naples. Dans Assisi, c'était surtout les archives musicales des révérends pères franciscains, où il trouva beaucoup de compositions entièrement inconnues et d'une haute importance; à Rome, il puisa dans le *Collegium Romanum*, division musicale, ayant fait partie autrefois de la collection du duc Jean Angele, d'Altæmps; dans les archives de la *capella Pontificia*; dans les archives de la *Basilica Vaticana*; dans celles de la *Proto-basilica Lateranens*; dans celle de la *Basilica ad Sanctam Mariam Majorem*; dans les archives des églises *B. Mariæ V. in Vallicella*; de *Sancti Jacobi Hispanorum*; de *Sancti Laurentii ad Damasum*; dans les bibliothèques *Angelica*, *Corsiniana* et *Barberina*; dans les collections de l'abbé *Fortunati Santini*, et du maître de chapelle de la Sixtine, *Gius. Baini*; à Naples, il trouva des trésors dans la *capella Regia*, dans la bibliothèque du couvent des Bénédictins *ad SS. Severinum et Sosium*, et dans les archives musicales de *Gerolamini*.

Ce qu'il recueillit et copia de sa propre main pendant à peu près quatorze mois de séjour semble fabuleux. De retour à Ratisbonne, il put ajouter à sa collection une foule d'œuvres magnifiques qu'il a qualifiées, dans son catalogue, sous le titre suivant : « *Selectas musicæ italicæ, i, e, varia musica sæcul. XVI, XVII et XVIII, nonnullorumque nostri ævi auctorum; quorum opera præstantissima, cum edita tum inedita, variore præsertim ac minus*

cognita, autographia multa et unica in celeberrimis Italiæ archiviis et bibliothekis delecta selegit eaque sive originalium immediata, majori in parte propria manu transcriptionem in partitionem harmonicam nostri usus reedata sibi concilliavit Carolus Proscke, dum Italiam perlustraret annis MDCCCXXXIV et MDCCCXXXV. »

Des études profondes sur ces richesses, provenant des sources les plus authentiques, lui montrèrent de plus en plus la possibilité de donner une valeur extrême à ces œuvres, non-seulement au point de vue historique, mais encore au point de vue de la pratique, en les faisant exécuter à l'église. Il voulait les substituer efficacement à la musique liturgique, tolérée, de nos jours, dans les églises. Mais le temps n'était pas encore venu pour la réalisation de cette idée, on manquait d'entente et de moyens d'exécution. Proscke n'était pas homme à reculer devant ces obstacles. Il collectionnait, étudiait, agissait dans une sphère limitée, sans se lasser jamais, avec une persévérance qui semblait être plutôt un devoir que le zèle d'un collectionneur. Dans l'année 1837, il alla pour la seconde fois en Italie. Il appelait ce voyage son premier aux Étrusques. Il visita de préférence les villes de Florence, Pistoja et Bologne. Dans Florence, il recueillit nombre d'œuvres dans la bibliothèque *Magliabecchiana;* à Pistoja, dans les archives de la cathédrale *ad S. Zenonem* et de l'église *ad S. Philipp. Nerium*, ainsi que dans la collection particulière du fils de *Gherardeschi.* A Bologne, il puisa dans les archives du couvent des pères minorits. Quoique moins nombreuses que celles de son premier voyage, les œuvres qu'il rapporta ne le cèdent point aux autres. C'est à Bologne qu'il acquit une collection rare d'ouvrages théoriques sur la musique de l'église. Revenu sans encombre à Ratisbonne, il songeait à préparer l'exécution de son plan par tous les moyens.

C'était en 1839, le cardinal comte de Reisach, alors évêque à Eichstadt, lui présentait J. G. Mettenleiter comme un compositeur d'un grand talent. Le même jour, Proscke écrivait à Mettenleiter une lettre affectueuse pour lui offrir la place d'organiste, alors vacante à l'église collégiale de la vieille chapelle. Mettenleiter lui-même venait d'arriver à Ratisbonne pour rendre visite à Proscke. Il ne se doutait de rien; mais l'homme nécessaire à l'exécution du plan de Proscke était trouvé. Le 6 octobre 1839, Mettenleiter fut nommé organiste et un peu plus tard directeur du chœur à la collégiale de la vieille chapelle, et depuis cette époque il fut le collaborateur de Proscke le plus enthousiaste, le plus zélé et le plus persévérant dans l'œuvre de la régénération de la musique d'église à Ratisbonne. Il rendit la vie aux œuvres amassées par Proscke, et le fit avec la plus grande abnégation et un courage à toute épreuve. Il composa sous les yeux de Proscke son *Enchiridion*, et lorsque feu Mgr Valentin prit la résolution de faire imprimer les œuvres des anciens maîtres, maintenant tirés de l'oubli, c'était encore Mettenleiter qui prépara, avec autant de soin que de zèle, la publication de la *Divina Musica.* La collaboration de Mettenleiter, surtout en ce qui regarde les œuvres de la Bavière, donna à la bibliothèque musicale de Proscke une richesse et une importance que peu d'autres peuvent lui disputer. Il divisa cette bibliothèque en deux parties, la première comprenant la musique théorique, et la seconde la musique pratique. La première partie contient plus de cinq cents ouvrages théoriques sur la musique des temps anciens et modernes, écrits en diverses langues, traitant en partie des doctrines, en partie de l'histoire, en partie de l'enseignement. Les ouvrages de musique pratique sont classés en cinq divisions. La première contient les livres du chant liturgique; on y trouve les meilleures éditions du chant grégorien et des manuscrits anciens, ainsi que les diverses collections anciennes et modernes des cantiques de l'Église catholique et des temples protestants. La deuxième division contient une grande partie de la célèbre bibliothèque d'Hauber, acquise en 1842, une très-riche collection d'ancienne musique d'église et les oratorios spirituels des maîtres célèbres, les derniers représentés, pour la plupart, en partitions originales. La troisième division contient cent cinquante grands cartons remplis d'œuvres nouvellement imprimées, une foule de partitions d'anciens maîtres copiées de la main même de Proscke, un ensemble de plus de six cents compositeurs. La quatrième division, la plus précieuse, forme une collection appelée par le docteur Proscke lui-même *Antiquitates musices Ratisbonensis.* On y voit les plus rares éditions et *Codex musicæ* de plus de douze cents œuvres des plus grands compositeurs des XVe, XVIe et XVIIe siècles. La cinquième et dernière division comprend une collection d'œuvres du même genre, gravées

depuis 1507. Elle renferme les œuvres de plus de sept cents anciens maîtres.

Le docteur Proscke puisait sans relâche dans ce trésor incomparable; il y donnait toutes les heures de liberté que lui laissaient ses fonctions sacerdotales, et elles ne laissaient pas d'être pénibles, car il était aussi vicaire de la paroisse de Saint-Kassian. Il employait ses loisirs à copier les œuvres des anciens maîtres, à les mettre en partition, à les préparer pour l'usage pratique du culte, etc., etc. (division II, partie 3).

Pendant ce temps, beaucoup d'hommes sérieux et instruits suivaient cette nouvelle direction donnée à la musique religieuse. Le docteur Proscke eut la joie de voir, deson vivant, que non-seulement à la vieille chapelle, mais principalement dans la cathédrale, on n'exécutait que les œuvres recueillies, conservées et publiées par lui, concurremment avec le chant liturgique ou grégorien. Beaucoup d'autres églises en Bavière imitèrent bientôt celles de Ratisbonne; de sorte qu'il put voir, dans ses dernières années, les efforts de toute sa vie couronnés de succès, appréciés et assurés. Ces collections furent installées dans une salle particulière du grand séminaire diocésain, afin que dorénavant leur usage contribue au maintien et à l'amélioration de la musique d'église, comme aussi à la continuation de l'œuvre *la Divina Musica*, commencée par feu le savant chanoine docteur Proscke.

Georges SCHMITT.

PREMIER CONCERT DE BIENFAISANCE

DONNÉ

PAR LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE

Avant d'aborder le compte rendu de la soirée à laquelle vient de nous faire assister la *Société académique de musique sacrée*, il n'est peut-être pas inutile de faire un retour vers le passé pour considérer les circonstances qui ont amené la fondation de cette société.

Au mois d'octobre 1851, M. Georges Schmitt, organiste du grand orgue de Saint-Sulpice, déposait sur le bureau du Comité de rédaction et de patronage du journal le *Plain-Chant* (1), une proposition ainsi conçue :

Proposition tendant à la formation d'une Société Académique de musique sacrée, à Paris.

Considérant l'état actuel de la musique religieuse en France;

Considérant l'absence totale de toute institution relative à son amélioration;

Considérant les vœux nombreux émanant des artistes compétents, dont nous sommes les mandataires;

Considérant que le journal le *Plain-Chant* a besoin d'un agent public, agissant, démonstratif, qui puisse reprendre les idées et l'action de son Comité de rédaction,

Nous soussignés, déposons la proposition suivante : Qu'il soit créé à Paris une *Société de musique sacrée* et qu'il plaise au *Comité de rédaction et de patronage du journal le* Plain-Chant, « de vouloir bien ordonner une « enquête sur l'opportunité de cette proposition, de la « faire suivre d'un rapport et d'indiquer une séance gé- « nérale extraordinaire, afin d'entendre la lecture d'un « mémoire, et, par conséquent, prendre des résolutions « tendant à l'organisation de la Société de musique reli- « gieuse projetée.

« G. SCHMITT,

« Organiste du grand orgue de Saint-Sulpice. »

Contre-signé et appuyé par :

MM. Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch.
Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin.
Grillé, organiste de Saint-Thomas-d'Aquin.
X. Barbier de Montault, chanoine.

(1) C'est le titre que portait la *Revue de Musique sacrée* avant sa transformation.

Dans sa séance extraordinaire du 11 décembre, le Comité de rédaction du journal le *Plain-Chant* entendait la lecture d'un mémoire de M. Georges Schmitt sur l'organisation de la société projetée. Plusieurs parties assez remarquables de ce mémoire faisaient ressortir l'utilité d'une pareille institution. Les moyens d'arriver au but étaient aussi indiqués avec beaucoup d'intelligence et de clarté. « Le journal le *Plain-Chant*, y disait-on, grâce aux efforts constants de son propriétaire, n'est qu'un effort littéraire, s'adressant relativement à un petit nombre de lecteurs; ce journal proclame et milite pour les bons principes et cherche à propager les idées de sa rédaction.

« Le Comité de rédaction et de patronage du journal le *Plain-Chant* doit avoir une action plus grande, plus décisive et plus étendue. A cet effet, nous avons proposé la formation d'une société musicale, qui appellerait à elle toutes les forces vivantes du chant liturgique de la capitale. Par la réunion des maîtres de chapelle et des organistes faisant actuellement partie du Comité de rédaction du journal le *Plain-Chant*, nous avons dès maintenant un noyau solide, auquel pourront se joindre toutes les bonnes volontés. »

Le promoteur de l'œuvre paraissait avoir en vue non-seulement la musique religieuse, mais encore l'exécution du plain-chant. « Notre but, disait-il dans son mémoire, sera la propagation de la bonne et vraie musique, par le moyen d'exécutions musicales publiques; le *plain-chant, son exécution et sa popularisation* doivent tenir une grande place dans le programme de la société. Il ajoutait : « Le journal le *Plain-Chant* sera l'organe de la société. Ce journal sera le mobile de la force instructive, et la société musicale sera le mobile de la force active, démonstrative et convaincante; ainsi l'un et l'autre tendront au même but, but noble et grand dans son idée. » Malgré les germanismes qui encombrent cette rédaction, on voit clairement la pensée de l'honorable et courageux promoteur. Jusque-là, le journal le *Plain-Chant* avait été la tribune de quelques apôtres de l'art, M. Schmitt veut qu'il soit le clairon d'une armée. Ce que le journal enseignera par la parole, la société le réalisera dans les faits. D'un côté, le précepte, de l'autre, l'exemple. Toute la pensée du promoteur est là.

Il ne restait plus qu'à trouver des adeptes.

On les trouva sans aller bien loin ni sans chercher longtemps. Tous les membres du *Comité de rédaction et de patronage* du journal le *Plain-Chant*, dont M. Adrien de La Fage était le rédacteur en chef, adhérèrent séance tenante à la proposition de M. Georges Schmitt. Dans quels termes? les voici, avec la signature des adhérents :

Nous soussignés, déclarons adhérer, sur la proposition de M. Schmitt, à la formation d'une *commission provisoire* pour la création d'une *Société Académique de musique sacrée*, et consentons à ce que les circulaires et bulletins soient stipulés *sous le patronage de ladite commission.*

MM. Charles **Pollet**, compositeur de musique, président.
Georges **Schmitt**, organiste du grand orgue de Saint-Sulpice.
Mgr **André**, protonotaire apostolique.
Mgr **Barbier de Montault**, protonotaire apostolique.
MM. **Bianchi**, homme de lettres.
Delort, maître de chapelle de Saint-Pierre de Chaillot.
Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin.

L'abbé **Durand**, chanoine honoraire.
Franck (César), organiste, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin.
Gauthier, maître de chapelle de Saint-Eugène.
Grignon, membre de la Société des Concerts.
Grillié, organiste à Saint-Thomas-d'Aquin.
Hervé, rédacteur en chef du *Journal des Villes et des Campagnes*.
L'abbé **Jouvent**, premier aumônier de Mazas.
La Fage (de), compositeur de musique.
Laqueuille (Mis de), directeur des *Beaux-Arts*, Revue nouvelle.
Lamquet, homme de lettres.
L'abbé **Léger**, vicaire à Saint-Marcel.
Lentz, organiste accompagnateur de Saint-Sulpice.
Lesecq, compositeur de musique.
Navay, professeur de chant.
Pascal (Prosper), compositeur et homme de lettres.
Quesne, artiste.
Repos (E.), éditeur-propriétaire des journaux le *Plain-Chant* et la *Paroisse*.
Roger (Louis), homme de lettres, artiste musicien.
Sain-d'Arod, maître de chapelle, et homme de lettres.
Thieury (Jules), archéologue et bibliographe.
L'abbé **Vanson**, chap. de Sainte-Geneviève.
Vervoitte (Charles), maître de chapelle de Saint-Roch.

Quelques jours après, une lettre circulaire était adressée à tous les membres du clergé, aux maîtres de chapelle, aux organistes, aux amateurs de musique, à tous ceux, en un mot, qui pouvaient prêter un concours utile à la jeune Société. Les adhésions arrivèrent de toutes parts. Au mois de décembre, elles s'élevaient au chiffre de soixante.

Il fallait réunir les membres de la société pour la constitution du bureau et la répartition des emplois. Il fut impossible de le faire dans le local où se réunissaient et où se réunissent encore aujourd'hui les rédacteurs et les patrons du journal qui venait de fonder dans son sein, pour l'associer à ses travaux, la *Société académique de musique sacrée*. On pria M. Hamon, curé de Saint-Sulpice, de vouloir bien ouvrir à la Société l'une des chapelles souterraines de son église. Ce fut là que l'on réunit pour la première fois les fondateurs de l'œuvre étrangers à la rédaction du *Plain-Chant*.

Cette réunion eut lieu le 16 décembre 1861; elle était présidée par le vénérable curé dont l'hospitalité assignait pour ainsi dire un centre à la nouvelle Société. Tout s'y passa avec ordre et avec dignité. La meilleure confraternité y régna. Il y fut prononcé des paroles pleines d'espoir pour l'avenir de l'œuvre, pleines de consolations pour le grand art qu'il s'agissait de relever.

On procéda aux élections. M. Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch, fut nommé Président; M. Georges Schmitt, le promoteur de l'œuvre, Directeur de la musique, ou, en d'autres termes, chef d'orchestre; M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin, Directeur-adjoint; M. Charles Pollet, compositeur de musique, Vice-président; M le marquis de Laqueuille, Secrétaire, et M. Calla, Trésorier.

De ce moment, la *Société académique* était en possession d'une existence régulière. Elle n'avait plus qu'à se recruter, à organiser ses moyens d'action, à rassembler ses forces et à préparer son entrée dans le monde.

Son président se mit à l'œuvre, aidé des artistes et des hommes du monde dont il était entouré. Le PLAIN-CHANT, qui venait de transformer son titre en celui de REVUE DE MUSIQUE SACRÉE pour le rendre plus conforme au titre même de la Société, et pour qu'une unité effective et apparente existât entre les deux organes, le *Plain-Chant*, dis-je, ou plutôt la *Revue de musique sacrée*, se mit à propager l'œuvre, à provoquer les souscriptions, et à encourager les âmes faibles qui désespéraient de la mission entreprise.

Le temps fit le reste.

La Société transporta son centre à Saint-Roch, et malgré la distance qui sépare les deux rives de la Seine, la Société académique resta pour le public, comme elle le sera pour les historiens de l'art, la fille aînée du Comité de rédaction et de patronage auquel la *Revue de musique sacrée* doit son importance et sa prospérité.

L'origine de la jeune Société étant connue, il ne reste plus qu'à entrer dans les détails de la soirée du 24 avril.

Ce que nous venons de dire semble nous imposer une grande réserve. Il apparaît que nous ne puissions pas apprécier les travaux de la Société académique, sans gâter nos éloges par une légitime et partiale faiblesse. Ceux qui le jugeront ainsi nous connaissent mal. Nous aimons la vérité par-dessus toute chose. Nous l'aimons en dépit de nos penchants, de nos préférences et de nos affections. Il ne nous en coûtera donc pas beaucoup de résumer ici les impressions que nous avons emportées en sortant du concert donné dans la salle Herz au profit des ouvriers sans travail de la Seine-Inférieure.

Le programme ne portait pas moins de quatorze morceaux, dont plusieurs étaient assez développés. La direction des chœurs et de l'orchestre était dans les mains du président M. Charles Vervoitte. M. Camille Saint-Saens tenait l'harmonium, et M. Charles Poisot le piano d'accompagnement.

Le premier morceau que nous avons entendu est un fragment du *Stabat Mater*, avec orchestre, de Joseph Haydn. Les soli étaient chantés par mesdames Hélène Dubois, comtesse de V..., MM. Hayet et Quesne. L'exécution a souffert de la lenteur de la mesure. Au milieu du morceau, l'impatience était visible dans la salle. Sans cet inconvénient, nous n'aurions que des éloges à donner aux chœurs et aux solistes.

Un *Tu autem*, air juif avec accompagnement de violoncelles (Marcello), a été exécuté avec plaisir et applaudi à chaque ritournelle des violoncelles si habilement joués par MM. Norblin et Anatole Lacoudrais. M. Marochetti a bien dit le solo.

Un chœur russe de Bortniansky, mis sur les paroles du *Tantum ergo*, a souffert également de la lenteur du mouvement.

Tout le commencement en *mezza voce* était un peu confus : et puis, il y a eu quelques attaques intempestives parmi les soprani. L'abus des demi-teintes dans la musique d'ensemble nuit fatalement à la netteté des dessins mélodiques. Nous en avons eu un exemple dans le *Sicut servus* de Palestrina. Plus de franchise dans l'émission du son donnerait une autre valeur aux rentrées et au croisement des parties. A part cette critique, ces deux morceaux ont mérité les applaudissements qu'ils ont reçus.

Che vai cercando, de Haendel, est un joli duo qui nous a révélé le talent distingué de madame la baronne de F.... C'est plaisir d'entendre une femme du monde chanter avec tant de goût et conquérir avec tant de grâce et de simplicité les applaudissements d'une grande foule. M. Bussine, qui chantait en sa compagnie, s'est tenu dans des proportions plus modestes. Il dit bien, mais sa voix, froidement automatique, impressionne peu et manque de sonorité. Elle rend comme un son mat qui semble exclure le sentiment.

Le *Domine* à quatre voix, de Marcello, a fort bien marché.

Les *Vendanges*, chanson française, en chœur, d'Orlando de Lassus, ont été l'un des plus beaux succès de la soirée. Il n'y a d'ailleurs que des éloges à adresser aux chanteurs et au chef.

Le fragment de l'oratorio de *Paulus* (Mendelssohn), chœur orchestre et solo, a enlevé les suffrages de tout l'auditoire. L'exécution a été digne de l'œuvre. M. Bussine a montré les mêmes qualités et les mêmes imperfections, c'est-à-dire une voix bien assise dans les vocalises, mais une froideur qui ne l'empêche pas, comme on l'avait vu dans le duo de Haendel, de se tenir souvent à côté de la justesse.

La deuxième partie commençait par la seconde parole de Haydn. L'exécution a souvent été excellente. L'orchestre, qui n'avait pas assez répété, a eu, ici comme ailleurs, de grandes faiblesses. Les soli ont été bien dits par madame Bernard Desportes, MM. Lenoble et Hayet.

Le *Quemadmodum*, de Marcello, a fait venir sur l'estrade deux femmes du monde, mesdames H... et Breil, qui n'ont pas craint d'affronter un public nombreux pour servir à la fois la cause de l'art et celle des malheureux. C'est un exemple encore qui ne sera pas sans fruit.

Le *Gaudeamus*, de Carissimi, a été supérieurement exécuté. Le rhythme cependant en était trop accusé, ce qui donnait au morceau une allure d'opéra comique. Au reste, c'est le reproche que nous faisons ordinairement à ce chef-d'œuvre. Il serait injuste d'en accuser

exclusivement M. Vervoitte. On a beaucoup applaudi cette magnifique composition.

Le *Libera*, un chef-d'œuvre signé de Jomelli, a profondément ému. C'est madame la baronne de F... qui a chanté les soli avec madame Brésil. Le succès a été complet. Peut-être eût-on bien fait cependant de pratiquer une coupure pour ne pas faire revenir si souvent la fugue, exécutée toutefois d'une façon irréprochable.

Un quatuor, fragment du psaume de Ayblinger, a fort bien tenu sa place dans le programme.

Gloire à Dieu, fragment de l'oratorio de *Judas Machabée*, chœur à quatre voix et orchestre, a fait éclater les applaudissements sur tous les points de la salle. L'œuvre est splendide. L'exécution en était excellente.

Ainsi s'est terminée cette belle soirée qui vient d'affirmer, en présence d'une assemblée nombreuse, élégante, choisie, l'existence de la *Société académique de musique sacrée*. M. Vervoitte peut être heureux de ce résultat S'il ne dépasse pas nos prévisions, au moins a-t-il été, sous plus d'un rapport, au-delà de ce qu'on pouvait attendre d'un début. Nous devons des compliments et des félicitations aux artistes et aux amateurs qui ont si vaillamment concouru à cette œuvre. C'est sur le terrain des arts que les bons esprits doivent se donner rendez-vous pour amener le triomphe de tant d'idées qui tiennent aux destinées de l'humanité.

En félicitant M. Charles Vervoitte, nous nous garderons bien d'oublier le fondateur de l'œuvre, M. Georges Schmitt, qui partage aujourd'hui, avec M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin, les fonctions de sous-directeur de musique. — Le silence involontaire du programme n'ôte rien à la coopération que ces deux artistes ont prêtée à la Société ni à la justice que nous leur devons.

LOUIS ROGER.

La *Revue de musique sacrée* n'est jamais étrangère à tout ce qui intéresse le diocèse de Paris; et c'est pour cela qu'elle veut dire un mot sur la prise de possession de Mgr Darboy. Nous venons d'assister à cette solennelle cérémonie et nous sommes à même de donner quelques détails exacts.

Le 22 de ce mois, à deux heures, comme l'avait annoncé le mandement de MM. les vicaires capitulaires, le nouveau pasteur a été reçu à la porte de l'église par MM. Buquet, Sura et Véron, et tout le chapitre, tandis que la chapelle de la métropole chantait l'*Ecce sacerdos magnus*.

Déjà dans le sanctuaire se tenaient Mgr Dupanloup, évêque d'Orléans; Mgr de la Bouillerie, évêque de Carcassonne; Mgr d'Alouvry, ancien évêque de Pamiers; Mgr l'évêque d'Adras, aumônier de l'empereur; Mgr Maret, évêque de Surat; Mgr Lavigerie, l'ancien évêque de Toronto; Mgr Trioche, archevêque de Babylone; l'évêque d'Abyssinie; l'archevêque arménien de Jérusalem et Mgr de Ségur, se tenant tous à droite de l'autel, et à gauche nous avons vu M. le ministre de l'instruction publique et des cultes; M. Boitelle, préfet de police et le conseil municipal de la ville de Paris. Tous les curés de Paris en étole rouge ou d'or étaient dans le chœur, et dans la nef une multitude de prêtres qui sont venus, après le discours de Mgr Darboy, à l'obédience au pied de l'autel où le nouvel archevêque leur donnait son anneau à baiser. Cette cérémonie s'est accomplie avec toute la solennité que revêtent nos cérémonies catholiques.

LÉON MARET.

Nous nous faisons un devoir de porter à la connaissance du clergé la disponibilité d'un maître de chapelle qui a tenu cet emploi avec la plus grande distinction dans une église de Paris.

Cet artiste est un des hommes dévoués qui ont le plus contribué à la restauration du plain-chant en France. Il portera où il ira l'expérience d'un praticien de quinze années, un goût éprouvé et un répertoire choisi dans la meilleure musique des maîtres.

CORRESPONDANCE.

Parmi les questions d'esthétique musicale qui renferment de grandes difficultés, on peut en signaler une à l'appui des artistes sérieux. Je veux parler du jugement que l'on peut porter sur une pièce ou sur un genre quelconque de musique. Les deux bases principales, sur lesquelles il est nécessaire de l'appuyer, sont évidemment une science étendue et une inébranlable fixité de principes. Outre les difficultés que comporte leur acquisition, il en est d'autres qui naissent de l'influence exercée sur notre esprit par une multitude de circonstances accessoires, comme le goût individuel, l'exécution de la pièce, l'effet intellectuel ou sensitif qu'elle produit, l'esprit de l'époque, l'éducation, les préjugés quelquefois.

Le jugement, on le sait, dépend surtout du point de vue où l'on se place. Or, chacune de ces circonstances accessoires donnant lieu à un point de vue particulier, il est facile de nous expliquer la diversité d'opinions en cette matière. Qui, dans sa vie, n'a pas même entendu jeter le blâme sur de grands génies, et offrir des louanges à quelque Orphée ridicule? et qui pourrait affirmer que c'est là un fait sans raison? Oh! n'y eût-il que celle de la guinguette ou de la faridondaine, ce serait suffisant à certaine espèce d'artistes, pour préférer un hurlement de taverne à une symphonie de Haydn.

Sous une forme plus honnête, chaque jour on voit se renouveler cette diversité d'opinions entre gens instruits et sérieux. Les uns admirent tel genre de musique, d'autres ne conçoivent cet art que sous telle autre forme. Ceux-ci ne jurent que par Mozart, ceux-là ne connaissent que Beethoven, d'autres s'inclinent au seul nom de Palestrina. On pourrait dire : autant de musiciens, autant de partis. Mais en cela chacun se place à un point de vue particulier.

Cependant, certains points de vue, ce me semble, ne peuvent nous fournir que les données d'un jugement bien incertain, sinon faux. Il conviendrait donc de les éviter. Or, si j'ai bien compris M. L. Roger dans sa chronique du dernier numéro de la *Revue*, son jugement sur la musique de Bach me paraît découler de considérations au sujet desquelles il me reste quelques doutes. L'honorable écrivain me permettra de les lui exposer.

En critiquant la musique d'orgue de S. Bach, il est impossible de ne pas atteindre toute sa musique en général. Ce maître, en effet, n'a pas deux styles. Si donc on peut résumer son genre en ces deux mots : combinaisons scientifiques, — vastes, curieuses, compliquées, cela importe peu, — il me paraît difficile de justifier les louanges et l'admiration, peut-être sans égales, que lui ont prodiguées les hommes les plus remarquables par leur savoir, leur génie ou leur haute influence artistique.

M. Fétis nous dit que Bach est l'un des plus grands musiciens d'Allemagne, si ce n'est le plus grand. Le très-regretté M. Niedermeyer l'avait inscrit l'un des premiers sur la bannière de son école. Rinck nous apprend que son maître Kittel, par respect, ne découvrait le portrait du grand compositeur que les jours où il était satisfait de ses élèves. A l'audition de sa musique, dans un voyage, Mozart, frappé d'admiration, s'écrie : « Aujourd'hui j'apprends quelque chose. » Beethoven avait pour lui une vénération extraordinaire, une sorte de culte. Je pourrais, si je ne craignais d'être long, multiplier les témoignages et citer Mendelssohn, Boely, A. Hess, Lemmens, J.-B. Laurens et beaucoup d'autres.

Mais quoi! Mozart, Beethoven, Mendelsohn, Fétis, etc. auraient payé à S. Bach un pareil tribut d'admiration et de louanges, pour le seul fait de ses *combinaisons scientifiques?* Ce serait un trait unique dans l'histoire, ou plutôt un engouement incroyable, une épidémie ridicule! Cependant le fait est là. Pour l'expliquer, serions-nous forcés de nous poser hardiment en face de ces grands hommes et de les contredire? Mais qui d'entre nous, après que Mozart se fût prononcé, eût osé lui dire : « O grand Mozart, vous n'apprenez aujourd'hui rien autre chose que quelques combinaisons scientifiques, plus ou moins curieuses?

J'avoue que je ne suis point partisan du respect exagéré. Mais cependant, avant de toucher hardiment aux arches saintes, je prendrais des sûretés. Il est permis de craindre le sort d'Oza.

Citons encore quelques opinions relatives à la musique d'orgue de Bach. Voici comment M. Fétis juge les *choral-Vorspiele* : « Ces préludes, dit-il, sont le chef-d'œu« vre du genre. Le mélange des claviers y est traité avec « tant d'habileté, les chants chorals y sont variés avec « une telle puissance de génie et une imagination si fé« conde, qu'on peut affirmer qu'il n'existe aucune com« position de la même espèce qui puisse soutenir la com« paraison avec celle-là. » M. J. B. Laurens ajoute : « Quant aux grandes fugues et préludes, c'est aussi tout

« ce que le genre a produit de plus hardi et de plus co« lossal. » M. Niedermeyer à son tour écrivait en 1857 : « La musique de J. S. Bach, ce grand organiste qui fut « en même temps un grand compositeur, n'est pas seu« lement la plus belle qui jamais ait été écrite pour « l'orgue ; elle est encore celle qui enseigne le mieux à « l'organiste à tirer partie des vraies ressources de son « instrument. » Ici encore les témoignages abondent, et même on peut, je crois, affirmer que la musique d'orgue de Bach est la base de sa réputation.

J'aurais donc été, je l'avoue, très-heureux ou tout au moins très-curieux d'entendre cette fameuse *Toccata*, dont parle M. Roger, et, pour le moment, je serais enchanté de connaître cette pièce *sans empire* sur le public parisien. Serait-ce la toccate en *ré mineur*, commençant par un point d'orgue sur le *la* aigu, et redescendant ensuite en quadruples croches jusqu'au *do dièze?* ou bien celle en *ut majeur*, avec deux magnifiques solos de suite pour exorde, l'un aux mains, l'autre à la pédale? Je ne le pense pas; l'une et l'autre sont trop frappantes, et les fugues qui suivent sont trop belles. Une autre toccate en *ré mineur* contient un si gracieux dialogue entre le positif et le grand orgue, que je ne puis avoir de soupçons sur elle. Quoi! serait-ce donc le célèbre chef-d'œuvre de Bach en *fa majeur* dont voici le thème en doubles croches, mesure à trois-huit, *fa, mi, fa, do, la, fa; sol, fa, sol, do, si, sol*; *la*, etc...? Serait ce ce morceau sublime, qui, sous les doigts d'Ad. Hesse, en 1844, *produisait un effet inouï à Saint-Eustache?* Serait-ce cette magnifique pièce..., si difficile à bien rendre, il est vrai? Mais enfin, nous dit-on, M. Chauvet l'a bien jouée. Dans ce cas, je conteste, pour celle-ci plus encore que pour les autres, le droit de trouver, dans le style de Bach, de pures combinaisons scientifiques. Aucun homme, étudiant cette pièce sans préjugés, ne pourra, j'en suis convaincu, en tirer une conclusion défavorable au maître des maîtres en fait d'orgue.

Mais, je le répète, le jugement dépend surtout du point de vue. Pour peu que celui-ci change, le premier en ressent les conséquences. Et l'honorable écrivain à qui je m'adresse, se faisant l'écho du public, doit nécessairement parler un autre langage.

Revient donc cette question : Est-ce le goût du public qu'il faut consulter en fait d'art? La musique de Bach n'a pas d'empire sur le public; mais faut-il rappeler que de véritables niaiseries musicales ont eu parfois cet empire fameux? Faut-il, d'un autre côté, réveiller le souvenir du mépris avec lequel ont été traités par le public certains grands artistes dont le nom seul aujourd'hui commande le respect? Hélas! souvent, qu'est-ce que le public? On pourrait, je crois, le diviser en trois catégories.

Dans une première, peu nombreuse, je placerais les grands génies, les compositeurs instruits, les exécutants qui ne craignent pas d'aborder les difficultés sérieuses, les vrais musiciens qui tiennent plus à l'art qu'aux cachets, les grands théoriciens esthétiques ou didactiques aux principes fixes et appuyés sur de solides raisons, enfin quelques hommes d'un moindre talent peut-être, mais d'un grand bon sens pratique. A force d'études, on voit souvent ces derniers acquérir une rare sûreté de jugement.

Une seconde catégorie renfermerait des gens d'une autre espèce. J'y placerais une multitude de talents moyens que rien n'effraie, parce qu'ils se croient grands et leurs œuvres sublimes. J'y placerais certains organistes très-fiers d'eux-mêmes, quand ils ont attrapé une petit mouvement de pas accéléré sur les grands jeux, ou un trémolo avec bâillement expressif sur le récit. J'y ajouterais une quantité notable de pianistes désireux d'enfourcher l'orgue. Je compléterais la section par un bon nombre d'amateurs de tout genre, qui connaissent une multitude de choses, et peu sur chacune. Leur science tient parfois de la langue plus que de l'esprit; leur vrai nom serait *vaniteux*. Terrible espèce!... Terrible catégorie!

Dans la troisième enfin, je réunirais le reste de la foule, le vulgaire, à qui on fera dire oui ou non, choisir une gravure de Drevet ou une enluminure d'Epinal, comme on voudra; et qui, tout bien compté, préférera le *File, file, Jeanne* d'un orgue de barbarie à Mozart, Palestrina, Beethoven et le reste. J'excepterais cependant le cas où, sous une vigoureuse main, la musique d'une église prendrait une voie sérieuse pour n'en plus dévier, car le peuple qui fréquenterait cette église serait vite formé à ce genre; et si plus tard on lui donnait de la musique légère, il saurait bien s'en montrer choqué. Ceci est un fait.

Voilà donc le public. Est-il besoin de désigner la catégorie sur laquelle la musique des grands maîtres n'a point d'empire? Oh! je le répète : Terrible espèce que celle-là!

Les considérations, ajouterai-je, que l'on pourrait faire sur l'immobilisation de l'art dans un homme tel que Bach, ne prouveraient pas beaucoup. Jamais, en effet, personne n'a prétendu que Bach fût le type unique de la musique d'orgue. Jusqu'à présent, il est vrai, aucun n'a paru plus magnifique, plus grandiose. L'avenir lui suscitera-t-il un rival? nous n'en savons rien; nous admirons ce que nous avons pour le moment. Mais de l'admiration de certains esprits pour les eaux vives de Mozart, irons-nous conclure qu'ils immobilisent l'art dans le murmure de ce charmant *ruisseau?*

Il en est de ces considérations comme de celles que l'on exprime souvent, de nos jours, sur les moyens d'action. On dit que ces moyens d'action ont changé. On cherche, dans les *perfectionnements*, — le vrai mot serait *transformation*,— de la facture d'orgue, une raison pour annoncer que l'on doit imaginer un genre de musique nouveau. Et quel genre, s'il vous plaît? Il est facile de dire : un genre nouveau, des procédés nouveaux. Mais le tout est de les inventer, le tout est de les trouver, et ce sera encore une arche sainte qui les recèlera. « Croiton que Bach, — voici encore un argument de mode, — « écrirait aujourd'hui, comme il écrivait il y a un demi« siècle? Evidemment non. » *Evidemment?* cela ne me paraît cependant pas évident. Autrement, qu'on nous explique la majeure partie des travaux artistiques de MM. Niedermeyer, Boely, A. Hesse, Lemmens et autres; qu'on nous explique le but de toutes ces grandes fugues, de tous ces grands préludes, écrits par eux dans le genre de Bach. Le *public parisien* peut-être ne les goûte pas, mais, à cela près, en fait de musique et de bien d'autres choses, on l'a vu mépriser ce que partout ailleurs on admirait. Cette singularité de sa part me semble un petit mérite.

J'ai laissé échapper le mot de *transformation* dans la facture d'orgue; je le maintiens parce que je le crois vrai. On n'a pas perfectionné l'orgue. On l'a transformé. Ce n'est même plus l'orgue d'église, c'est un orchestre, qui tous les jours affecte dans sa diction quelque chose de plus en plus théâtral. Nous verrons où l'on s'arrêtera. Pour l'honneur de ma patrie, je n'ai rien à dire sur une considération, curieuse cependant, faite à propos de la musique de Bach. Elle consiste à tirer une preuve contre cette musique, de ce que l'auteur appartient à une nation dont les goûts ne sont pas ceux de la nation française.

M. L. Roger, dans sa bienveillance, me permettra en finissant d'ajouter un mot sur les conseils qu'il donne à un organiste. Il l'engage à rechercher sa voie dans l'inspiration, parce qu'il ne croit pas possible, dit-il, de faire revivre les formes enterrées. Il me permettra, à ce sujet, de lui faire remarquer que Bach dans son art n'est pas *enterré*, pour une raison toute simple, c'est qu'il n'est pas mort. A Paris peut-être son sang ne circule plus, mais Paris n'est pas l'univers. Hors de cette grande capitale, il est des lieux où le grand maître vit, où il règne, où il commande en souverain. Et je ne crois pas qu'aucun homme aura jamais la triste mission de composer, à son sujet, une lettre de faire part. Du reste, serait-il déjà dans la tombe, qu'il y aurait encore beaucoup à espérer. Il y a des morts qui ressuscitent.

N. M. Couturier.

RÉPONSE A M. COUTURIER.

Le nombre et la diversité des questions que soulève M. Couturier dans l'article qu'on vient de lire rend difficile la réponse que j'ai à lui faire. A propos de Sébastien Bach, il aborde une foule de sujets dont le moindre fournirait sans peine la matière d'un in-folio. Cette manière d'étendre un débat ne me déplaît pas; par malheur elle a ses inconvénients. M'est-il possible, en effet, d'aborder du même coup tant de questions qui, pour avoir entre elles plus d'un lien, n'en sont pas moins distinctes? Je vois tomber de la plume de M. Couturier une question d'esthétique pure, une question d'archéologie

musicale, une question de science, une question de composition musicale appliquée à l'orgue, une question de facture d'orgue ancienne et moderne, et parmi tant de questions des considérations à perte de vue sur l'éducation morale des individus au siècle où nous vivons. Comment sortir de là décemment dans une revue où l'espace est mesuré? Comment traiter à fond chacun de ces sujets lorsque tout me commande d'être concis et bref. J'avoue que mon contradicteur me met dans quelque embarras, et qu'il serait plus commode de lui laisser croire qu'il a raison sur tous les points que de le combattre sur quelques-uns.

M. Couturier me permettra de lui faire observer avant tout qu'il entre dans la discussion avec des idées un peu trop préconçues. Lorsqu'il s'agit de comparer les anciennes écoles et les nouvelles, de faire la part du passé, celle du présent et de préparer celle de l'avenir, il n'est pas juste de répudier l'œuvre des contemporains et de désespérer à l'avance de la récolte future. M. Couturier a des préventions manifestes contre les hommes qui ont l'honneur de vivre en même temps que lui sous le soleil du bon Dieu. Il tient en peu d'estime les lauréats de nos conservatoires, il voit dans nos jeunes organistes des pianistes de salon; pour lui l'ignorance est générale parmi les musiciens et la critique musicale ne trouve pas grâce à ses yeux. Il connaît même une « certaine classe d'artistes qui préfère un hurlement de taverne à une symphonie de Haydn. » Le public n'est pas mieux traité par M. Couturier. A chaque pas il fait une halte pour lui jeter des pierres à la figure. Dans sa division en trois classes de ce qu'on appelle le public, il ne voit de juges sérieux que les « grands génies, les compositeurs instruits, les grands théoriciens et enfin quelques hommes d'un moindre talent, mais d'un grand bon sens pratique. » *Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.* C'est la plèbe des « talents moyens, des organistes fiers d'eux-mêmes quand ils ont attrapé un petit mouvement de pas accéléré, ou un trémolo avec bâillement expressif. Puis des pianistes désireux d'enfourcher l'orgue; des amateurs vaniteux et en fin de compte le vulgaire, qui dit oui ou non selon l'occasion, les moutons de Panurge dont la sottise est incorrigible, et qui préfère une rapsodie barbare à une œuvre de Beethoven ou de Mozart. »

M. Couturier n'a pas, comme on voit, une trop bonne opinion de l'espèce humaine. A l'entendre il n'y aurait de salut pour l'art que dans un public composé d'hommes exceptionnels, et plus artistes eux-mêmes que la majorité des hommes qui pratiquent l'art. J'appelle cela du puritanisme exagéré et, qui plus est, un véritable outrage à la dignité humaine. Cette argumentation qui a quelque crédit parmi certains esprits dédaigneux, blesse souverainement le principe chrétien, qui veut que la communion des cœurs soit aussi la communion des idées. Jamais je n'admettrai que dans une question d'art, c'est-à-dire de sentiment et d'amour, d'effusion et de grandeur, on supprime tout net les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de l'humanité. J'attache une grande valeur à l'opinion des hommes, parce que tous les hommes ont été préparés par la main de Dieu à recevoir l'impression du beau et du bien. Je vois sans étonnement les plus grandes œuvres saluées chaque dimanche au Cirque-Napoléon par une multitude ignorante qui a le don des larmes. Sans étonnement encore, je vois dans nos temples même des âmes simples qui n'ont jamais pris part à nos querelles, écouter dans le recueillement les immortels accents des maîtres religieux ou le plain-chant primitif que l'orgue fortifie de son harmonie puissante. Si, par hasard, la foule bat des mains à une œuvre que mon goût réprouve, je cherche avec sollicitude la raison de cette préférence, et il est rare que je ne la trouve pas. Mais passer un trait de plume sur ces populations que l'art affole, que le beau exalte, et que la poésie recueille, c'est ce qui répugne le plus à mes idées et au respect que j'ai pour tout ce qui porte l'image du créateur.

Ne dédaignons personne. Tenons compte au contraire des efforts des jeunes artistes et du bon vouloir du commun des hommes. En partant de ce principe que les premiers travaillent pour la gloire d'un art qu'ils affectionnent et que le vulgaire a des instincts qui lui font aimer les belles productions de l'esprit humain, on trouve une grande consolation dans la critique des choses et l'on voit l'espérance allumer son flambeau vers les régions de l'avenir.

Le plan général de M. Couturier déconcerte mon esprit. Son parti pris contre les vivants nous divise profondément. Il professe le *laudator temporis acti*; il décourage une génération que je fortifierais dans ses espérances si cela était en mon pouvoir. Il y a donc entre nous un abîme que je n'ai pas l'espoir de combler. Pendant que je pousse à la roue du char, M. Couturier veut le faire reculer. S'il s'agit de la musique religieuse, il veut l'interner dans l'ancienne tonalité du plain-chant; s'il est question de la musique d'orgue il arrête ses progrès à Sébastien Bach; si on lui parle de l'industrie moderne appliquée à l'instrument-roi, il vous renvoie aux anciens facteurs et aux anciennes orgues. Quant aux artistes, aux amateurs, au public, à tout ce qui pense, vit, travaille, espère dans l'avenir de l'art, M. Couturier en fait assez peu de cas et le montre dans tous ses écrits.

Nous voilà divisé tout d'abord sur beaucoup de points, et c'est ici que je pourrais dire à mon honorable contradicteur « que les difficultés naissent entre nous du point de vue où chacun est placé par son éducation, ses goûts, ses idées, ses travaux et ses préjugés. »

Quoique j'aie la certitude de ne pas convertir M. Couturier, je vais revenir sur ce que j'ai écrit touchant les fugues de Bach. Toute la question est là et il est regrettable qu'elle ait été si souvent déplacée.

M. Couturier invoque à l'appui de ses opinions sur ce grand homme ce qu'en ont dit Mozart et M. Fétis. J'ai la témérité de ne pas me trouver accablé par ces témoignages. Mozart a dit que la musique de Bach lui avait beaucoup appris. Je le crois sans peine; mais je crois également que Mozart n'avait pas besoin d'analyser les fugues de Bach pour être un homme de génie. Bach a pu lui prêter ce qui s'acquiert, la science, il ne lui a pas donné ce qui se reçoit du ciel, l'inspiration. Quant à M. Fétis, il a dit ce que j'ai dit moi-même : « Haendel, écrit-il quelque part, est grand par sa simplicité, Bach *par ses combinaisons complexes.* » Voilà certes un jugement que personne n'eût osé porter sur Haydn ou sur Mozart. On peut dire les *combinaisons* de Bach, mais on n'emploiera jamais ce mot en parlant de ces deux grands inspirés. Je n'avais pas vu cette expression dans les ouvrages de M. Fétis quand je m'en suis servi. Je m'étonne beaucoup que M. Couturier la relève avec tant de soin dans mon article lorsqu'elle appartient à M. Fétis qu'il invoque contre moi. Je sais parfaitement que c'est un vilain mot dans une question d'art et que l'oreille en est blessée, mais ce n'est pas ma faute si, dans les appréciations que l'on peut faire de la musique d'orgue de Sébastien, il vient forcément sous la

plume. Au reste, je ne me laisse pas du tout éblouir par les opinions que des hommes supérieurs ont pu exprimer sur tel ou tel sujet. On pourrait, sans se mettre en frais d'érudition, fournir un contingent d'opinions contraires qui auraient tout autant d'autorité.

M. Couturier, qui se prévaut si facilement du jugement des maîtres de l'art, accepte-t-il d'emblée ce que Mozart a dit de l'abbé Vogler : « C'est un farceur qui a beaucoup de prétention et peu de savoir? » Si M. Couturier veut que je me range à l'opinion de M. Mozart sur un point, je ne vois pas pourquoi il ne s'y rendrait pas sur un autre que je lui propose. Ce dilemme montre assez que dans la critique d'art le mieux est de fournir de bonnes raisons sans se préoccuper de ce qu'on a pu dire précédemment.

Il n'a tenu qu'à moi de rapporter un mot de Rossini qui pourrait venir en aide à la thèse que j'ai soutenue. L'auteur de *Guillaume Tell* venait d'entendre un orgue de M. Cavaillé-Coll. Après avoir félicité les artistes qui avaient fait briller l'instrument, il leur dit : « Maintenant, messieurs, il faut écrire pour cet orgue-là. » Lorsque Rossini donnait ce conseil, il est présumable qu'il pensait peu aux fugues de Bach. Je ne veux pas m'en faire une arme contre M. Couturier. Rossini pouvait dire tout le contraire sans rien changer à l'idée que je me fais de l'art moderne et des instruments de fabrique récente.

Je demanderai donc à M. Couturier la permission de laisser de côté les opinions des divers auteurs qui pourraient lui être ou non favorables.

J'ai constaté dans mon article que la *Toccata* en *la* mineur de Bach avait eu peu d'empire sur le public, et même sur les artistes qui assistaient à l'inauguration de l'orgue de Saint-Bernard. Une constatation de faits est toujours un peu brutale. M. Couturier croit y échapper en s'en prenant aux *oreilles parisiennes*, aux préjugés des artistes, à la mauvaise éducation des auditeurs. Je lui demandera alors comment il se fait que ce même public et ces mêmes oreilles se laissent si facilement charmer par la musique de Mozart, de Haydn, de Himmel, de Lessering, de Carissimi, et de tous ceux, en un mot, qui ont fait entrer dans leurs œuvres ce grand élément que nous appelons la mélodie. Lorsque je dis la mélodie, j'entends la mélodie dans l'harmonie, la mélodie dans toutes les parties de l'œuvre, comme elle existe à un si haut degré chez quelques maîtres; la mélodie *faisant corps* avec la symphonie, jaillissant pour ainsi dire de chaque note et donnant le change entre la partie qui chante et la partie qui accompagne. Les oreilles qui se délectent à cette musique ne sont pas frappées de malédiction, et quoi qu'en dise M. Couturier, si des artistes, des hommes de goût, des âmes impressionnables ne s'ébranlent pas à l'audition d'une *Toccata*, c'est qu'apparemment il y a dans l'œuvre l'absence d'un élément qu'on voudrait y trouver. Cet élément, je viens de le nommer. C'est celui qui est l'âme de la musique, soit qu'il y ait simultanéité des sons, soit que le chant marche en toute liberté.

M. Couturier trouve-t-il, dans les fugues de Bach, cet élément que le vulgaire et quelques fanatiques de Mozart, comme je le suis moi-même, admirent tant dans les œuvres de ce dernier maître? Croit-il donc que la fugue, en tant que fugue, soit bien propre au développement de la mélodie? J'ai dit, et je me plais à le répéter, la fugue est un procédé d'école qui n'a rien de commun avec l'inspiration. Il y a du mérite à la faire, il n'y a pas d'affront à s'en passer. Toute la question est de produire une œuvre d'art, d'atteindre le but que l'art est appelé à atteindre, de révéler l'idée, religieuse ou autre, dans la beauté de la forme, de gouverner les âmes et les intelligences en exerçant sur elles un ascendant victorieux. Voilà la vraie mission de l'artiste. Lorsqu'il la remplit, nul n'a le droit de lui demander compte des moyens qu'il a mis en œuvre.

Au reste, M. Couturier ne peut pas ignorer qu'en Allemagne même, Haendel eut ses partisans comme Bach avait les siens. Les uns tenaient pour l'auteur du *Messie*, les autres pour l'auteur du *clavecin bien tempéré*. C'est qu'en Allemagne comme en France les goûts sont divers et que la liberté d'appréciation y règne pleine et entière.

Ce que M. Couturier me paraît ignorer, c'est la tendance visible de notre époque. Il ne voit pas qu'une transformation complète s'est opérée dans les œuvres de l'esprit depuis un siècle. Notre musique comme notre littérature est essentiellement lyrique. Le lyrisme est le grand caractère du XIXe siècle. Ce sera sa gloire dans l'avenir. C'est le lyrisme qui lui a permis d'affirmer sa poésie après le siècle de Louis XIV qui semblait avoir atteint la dernière limite de l'art. Chose remarquable et consolante, lorsqu'on croit que toutes les formes de la pensée ont été épuisées, on voit surgir une forme nouvelle qui n'avait pas été soupçonnée.

La nature, à côté de laquelle tous les écrivains du grand siècle ont passé sans la voir, la nature se révèle dans la solitude de Jean-Jacques, et de cette révélation naissent Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Lamartine, Victor Hugo, et toute la pléiade des prosateurs et des poètes qui forment notre littérature. Le lyrisme porte même sa puissance et sa nouveauté dans la chaire chrétienne avec Lacordaire. La nature qui en est l'aliment, après son créateur, lui prête des images et des couleurs qui vont captiver les enfants de ce siècle. C'est par hasard, presque par miracle, que, par-ci par-là, elle intervenait dans la poésie du grand siècle. Dans un moment d'heureuse inspiration, Racine s'écrie par la bouche de Phèdre : Ah! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!

Cette éclaircie nous fait du bien. Nous nous réjouissons de voir la grande nature s'associer au grand poète. Mais cherchez plus loin, cherchez dans les contemporains, rarement vous la verrez apparaître. C'est que le lyrisme n'est pas venu. La poésie ne s'est pas encore exaltée. L'art musical lui-même ne le connaît pas encore. Il faut qu'un siècle et demi l'élabore. Le dix-huitième le verra naître, il en connaîtra le germe et nous le développement. Haendel en a conscience. Haendel est lyrique. Haendel respire bien l'air pur des bois et l'âpre parfum des mers. Il s'assied à l'ombre des forêts avec la muse mélancolique et biblique. Haydn aussi est lyrique. Nous le revendiquons. Il est nôtre, et voilà que le vulgaire le salue aux concerts populaires. Chrysostome, Mozart, la Bouche-d'Or, comme l'appelle Louis Veuillot, continue merveilleusement l'œuvre de Haydn. Puis voilà Beethoven, dont l'œuvre retentit comme un coup de foudre pour proclamer le triomphe du lyrisme. Nous sommes loin de Palestrina, loin des madrigaux du XVIe siècle. Il faut en prendre son parti. Le char est lancé, il roule. Nul ne l'arrêtera alors même que M. Couturier ferait couper les oreilles parisiennes qu'il aime peu.

Or donc, il nous faut plus encore. Nous demandons le lyrisme, c'est-à-dire la poésie aux énergiques parfums dans la musique d'orgue. Cette poésie est-elle dans les fugues de Bach? L'émotion palpite-t-elle dans ces colliers de perles, perles d'or si vous le voulez, qui s'égrè-

nent sous les doigts de l'organiste! M. Couturier dira oui, mille autres diront non. La musique d'orgue est encore à créer pour l'église catholique, dira la voix de la foule. Je dis surtout pour l'église catholique. Ici j'ouvre une parenthèse. J'aurais pu dès le commencement couper court à la discussion en relevant un aveu tombé de la plume de M. Couturier dans sa lettre d'envoi. Il dit qu'il n'a pas voulu considérer la musique d'orgue de Bach au point de vue de l'orgue catholique. Mais à quel point de vue se place-t-il donc? N'est-ce pas dans une église catholique que la *Toccata* en question a été exécutée. C'est au contraire à ce seul point de vue qu'il faut étudier ce grand maître, et c'est le cas ou jamais de proclamer l'utilité du lyrisme dans la musique destinée aux églises catholiques. Si l'émotion coule à flots quelque part, si l'éclat et la diversité des formes, l'enchantement des couleurs, la poésie sous tous ses aspects, le drame avec toutes ses péripéties ont un asile sur la terre, c'est bien dans le temple gothique où l'épopée chrétienne se continue depuis dix-huit siècles.

M. Couturier a beau faire, l'esprit de Luther respire dans l'œuvre de Bach. Je retrouve dans les grandes conceptions de ce maître l'esprit méthodique, arrêté, impassible qui a fait le succès de la réforme. Combien je lui préfère la douce et naïve mélodie de Haydn, la foi heureuse et souriante de Mozart. Je trouve une harmonie de formes entre les mystères de l'autel et l'œuvre de ces maîtres qui n'existe pas entre la fugue aux *combinaisons complexes* et les cérémonies du culte. De là je conclus que l'orgue catholique n'a pas dit son dernier mot, que la facture moderne pourrait bien enfanter une forme de l'art dont nous ne pouvons rien préjuger et qu'il est du devoir de tous ceux qui croient au progrès constant, ou, si l'on aime mieux, à la transformation continue des œuvres de l'intelligence humaine, il est de leur devoir, dis-je, de pousser les jeunes organistes à la recherche d'un genre qui sera un anneau de plus à la grande chaîne des siècles.

LOUIS ROGER.

VARIÉTÉS.

LA MUSIQUE A MADAGASCAR.

Il y a déjà longtemps que l'on a dit que la musique était un moyen excellent pour adoucir les mœurs; mais elle n'avait pas encore été présentée comme une arme au service de la propagation de la foi. C'est cependant ce qui est pleinement démontré par quelques pages que nous trouvons dans le *rapport du R. P. Jouen, préfet apostolique de la mission catholique de Madagascar.* Dans ce rapport fort bien écrit, et qui tire surtout son intérêt du récit complet du couronnement du roi Radama II, se rencontrent des détails très-curieux sur la musique malgache et sur celle qui va bientôt la remplacer; nous avons donc pensé que nos lecteurs nous sauraient gré des quelques citations que nous empruntons à ce rapport :

« Je ne crois pas, écrit le R. P. Jouen, qu'il y ait au « monde une population plus passionnée pour la musi- « que que celle de Madagascar. Musique du Roi, musi- « que de la Reine, musique des Princes et de la famille « royale, musique des principaux chefs de la cour « et de l'armée, partout on ne voit et on n'entend que « musiques... Pas une fête, pas une promenade de la « cour, qui n'ait lieu au son des instruments! mais, grand « Dieu! quelle musique!... surtout depuis la mort de la « reine!... c'est à qui soufflera le plus fort et tirera les « sons les plus aigus (1)! Point d'ensemble ni de mesure. « — Des instruments de toute espèce et mal accordés; « chacun joue de mémoire, et le plus souvent d'imagi- « nation! Les plus beaux morceaux sont travestis et « défigurés au point de ne pouvoir plus les reconnaître! « Heureusement la grosse caisse est toujours là pour « couvrir la majeure partie des canards, presque aussi « nombreux que ceux qui s'ébattent sur les lacs de Ma- « dagascar.

« En présence de cette situation philharmonique, il y « avait mille à parier contre un qu'une musique régu- « lière procédant avec méthode, ensemble et précision, « qui viendrait à se faire entendre dans la capitale, y « opérerait une véritable révolution et serait l'appât le « plus puissant pour enlever les oreilles aussi bien que « les cœurs.

« Nous l'avons donc jeté cet appât en priant Dieu de « le bénir, et du premier coup 86 poissons, petits et « gros, s'y sont pris, mais tellement pris que, le 25 sep- « tembre, ils partaient pour la réunion, à la suite de nos « 24 jeunes musiciens. Comme vous le voyez, c'est une « pêche presque miraculeuse, et j'ai confiance qu'elle « sera suivie de plusieurs autres : car, bien qu'absente, « la musique de la Ressource est toujours là : elle vit « dans tous les souvenirs comme dans toutes les oreilles, « et des oreilles aux cœurs le trajet n'est pas long!

« Du reste, pénétrés de la vérité de cet adage *assueta* « *vilescunt*, nous avons eu soin de ne pas jeter nos pe- « tits musiciens à la tête des gens : nous avons travaillé « plutôt à provoquer la fièvre de désir et à faire venir « l'eau à la bouche. Notre musique ne s'est guère fait « entendre que les dimanches, au commencement et à « la fin des offices, dans les visites que nous rendions de « temps en temps au roi et à la reine; dans les circon- « stances solennelles, telles qu'aux fêtes de l'Assomp- « tion et du couronnement ou dans quelques festins « d'apparat, où il y avait lieu de penser que le cham- « pagne mêlé à une ou deux fanfares n'en serait que « plus agréable au palais de nos consuls et de nos am- « bassadeurs. »

Comme on vient de le voir par cette citation, la musique devient l'auxiliaire de nos missionnaires, aussi engageons-nous vivement les premiers prix du Conservatoire qui attendent l'ouverture des portes des théâtres avec tant d'impatience de ne pas se décourager. Voici une carrière nouvelle qui leur est offerte.

Bientôt sans doute ils se verront engagés pour aller aider à l'évangélisation du nouveau monde.

Mais le R. P. Jouen ne s'arrête pas en si bon chemin. Il a introduit aussi le progrès dans la musique vocale : « Durant toute la messe qui se dit à voix basse, un « chœur de plus de deux cents jeunes élèves, garçons et « filles, n'a cessé de chanter en parties avec accompa- « gnement d'un petit orgue, plusieurs morceaux, tantôt « en latin, tantôt en malgache, avec tant d'ensemble et « d'harmonie, que les Blancs eux-mêmes en étaient « ravis, ne sachant, disaient-ils, qu'admirer le plus, ou « du père qui avait eu la patience de former tous ces « chœurs composés d'enfants dont la plupart ne savent « pas même lire, ou de ces enfants qui avaient si vite et « si parfaitement retenu les leçons du maître. Il est « vrai de dire, ajoute le P. Jouen, sans doute par mo- « destie, qu'en fait de mesure et d'accords, il est peu

(1) Il est bon de savoir que les instruments malgaches sont en cuivre et en argent. Cette musique ne se compose que d'instruments à vent et à percussion.

« d'oreilles qui en possèdent l'instinct à un plus haut « degré que les oreilles malgaches. »

Combien de nos curés de France ne pourraient pas en dire autant de leur chapelle!

Voilà donc un nouveau débouché ouvert aux artistes et surtout à la musique religieuse. Le roi Radama II, qui est un homme de la plus haute intelligence, s'est déclaré le protecteur de la mission catholique, et il aide de tout son pouvoir les pères jésuites dans leur entreprise de conversion religieuse et musicale.

DELPHIN BALLEYGUIER

CATALOGUE DES MORCEAUX DE MUSIQUE

Exécutés depuis le dimanche de la Passion jusqu'au jour de Pâques dans la cathédrale de Spire en 1863.

Le 22 mars. *Dimanche de la Passion.* Messe de Gabrieli (Collection Proscke, no 7).

Le 27. *Fête des sept douleurs de Marie.* Après-midi, le *Miserere* de Palestrina.

Ce *Miserere* est composé pour deux chœurs; le premier est à 4 voix : deux voix de soprano, alto et ténor; le deuxième est à 5 voix : deux voix de soprano, alto et basse. Les deux chœurs chantent alternativement jusqu'à la dernière strophe qu'ils exécutent ensemble dans la forme le *Miserere* de Palestrina avec ceux de Baini et d'Allegri, mais il est plus simple et plus facile à exécuter. Il est douteux s'il a été jamais imprimé. L'auteur de cet article en a fait une copie à Rome.

Le 29 mars. *Dimanche des Rameaux.* Messe de Palestrina. « Æterna Christi munera. »

Passio secundum Matthæum, op. I, par Benz ; chœurs à 3 et 4 voix d'hommes, avec addition des voix de soprano et d'alto, de façon à ce que la plupart des chœurs soient à six parties.

1, 2, 3 avril. Dans l'après-midi, les *Lamentations* de Pergolèse, Palestrina et Gregorio Allegri, à 3, 4 et 5 voix.

Le *Jeudi-saint.* Messe à 4 voix, en *fa* et *ut*, par Rottmanner. Manuscrit. Graduale, *Christus factus est*, de Fel. Anerio; *Offertorium, Dextera Domini*, par Rottmanner; pendant la communion du clergé, *Panis angelicus*, par Baini, pour deux ténors et basse.

Le *Vendredi-saint Passio secundum Joannem*, op. 1, par Benz; chœurs à 3 et 4 voix d'hommes.

Popule meus de Palestrina, arrangé pour voix d'hommes, d'après la lecture romaine et non après l'édition de Leipsick et de Paris.

Dans l'après-midi : *Stabat mater*, de Rossini.

Le 4 avril. *Samedi-saint.* Tout en plain-chant comme il est indiqué dans le Graduel romain.

Le 5. *Fêtes de Pâques.* Messe à 4 voix, par Benz, op. 6. en *mi* bémol avec accompagnement d'orgue.

Les graduels des trois dimanches et les offertoires sont de la composition de Rottmanner (manuscrits), pour la plupart bien travaillés dans le style de canon. — Les vêpres de dimanche se chantent d'après la manière grégorienne avec orgue d'après la *Harmonia sacra* de Benz, en partie à une voix, celle de la fête de Pâques tout entière à 4 voix avec accompagnement d'orgue.

La maîtrise de la cathédrale se compose d'à peu près 30 voix de soprano et d'alto, pour la plupart des jeunes filles, et de 50 à 60 voix de ténor et de basse, presque tous des élèves de l'école normale ecclésiastique. Pour des exécutions plus grandes, et pour renforcer un peu les voix jeunes et juvéniles des élèves du séminaire, on ajoute quelques bonnes voix prises dans la ville parmi les artistes musiciens.

Cœcilia, organe pour la musique religieuse publié à Luxembourg.

GEORGES SCHMITT.

CHRONIQUE.

Nous ferons remonter cette chronique un peu loin pour pouvoir parler des cérémonies de la semaine-sainte et du jour de Pâques.

Le jeudi-saint, on a chanté à Sainte-Clotilde les *Sept paroles de Jésus-Christ*, composition de Loisel, ne manquant pas de mérite. Il y avait un orchestre et d'excellents chanteurs qui ont fait honneur à leur chef, M. Delort. Cette exécution était pour ainsi dire la prise de possession du chœur par M. Delort, récemment nommé maître de chapelle. On y a vu un gage sérieux pour l'avenir. Mais l'avenir est à Dieu, a dit un poète. A quelques jours de là M. Delort était forcé de donner sa démission. C'est le parti que devraient toujours prendre les talents incompris. Une démission prévient un congé, sauve la dignité personnelle et met le vrai mérite à son rang. C'est une extrémité fâcheuse sans doute, mais il est plus regrettable encore qu'un homme qui a fait ses preuves pendant quinze années ne soit pas sûr du lendemain là où il vient d'introduire d'heureuses réformes, une musique édifiante et un plain-chant où la bonne tradition revit. La paroisse Sainte-Clotilde perd un artiste capable, mais c'est autant de gagné pour la paroisse qui saura se l'attacher.

Les hommes et les œuvres devraient toujours être traités avec les égards dus à leur mérite. Par malheur, s'il n'en est pas toujours ainsi pour les premiers, les autres n'ont guère plus de chance de l'être. Nous voilà maintenant obligé de défendre le *Stabat Mater* de Rossini contre l'interprétation qu'on en a donnée le vendredi-saint à Saint-Eustache. Bien que cette œuvre ne soit pas, à proprement parler, une composition de musique religieuse comme on l'entend ordinairement, ce n'en est pas moins un chef-d'œuvre digne de tous les respects des artistes. Nous regrettons donc d'avoir à dire que l'exécution en a été des plus médiocres à Saint-Eustache. Une œuvre aussi délicate exigeait une direction unique. Deux chefs, quand la masse est peu nombreuse, ne font que compromettre l'unité des nuances, du sentiment et de la mesure même qui doit régner entre toutes les parties. Les voix de femmes, d'un autre côté, sont indispensables dans l'exécution de cette œuvre. Elles ont le moelleux, la souplesse et la fluidité qu'exigent les *portamenti* et la ténuité du son si admirablement calculés par l'illustre maestro.

La voix de M. Perrier, chanteur fort habile, disparaissait complétement dans l'orchestre. Le *Quæ mœrebat* transposé en *sol* ôtait à ce morceau cette langueur plaintive que lui donne la sonorité du ton de *la* bémol.

Le duo *Quis est homo*, chanté par deux voix de femme, a complétement échoué. La partie de soprano allait sans s'inquiéter si la partie d'alto la suivait. Quant au style, imaginez un tremblement continuel de la voix, des intonations douteuses, des effets exagérés, des prétentions de salon, tout l'attirail de la romance. Ce n'est point ainsi qu'il faut chanter la musique religieuse. On sort de là fort indigné lorsqu'on a du goût et nullement

pénétré des sentiments qu'on était venu chercher dans la maison de Dieu.

L'organiste accompagnateur a ouvert la séance par un prélude qui paraphrasait l'introduction du *Stabat*; mais pourquoi ce morceau était-il en *si* bémol majeur? Pourquoi sur huit accords en comptait-on six de septième diminuée? Pourquoi ces maigres trompettes et ces sons criards de la fourniture dans un prélude qui doit faire pressentir ce qui va arriver? Dans ces sortes de solennités on ne saurait trop soigner les détails. Les amateurs qui viennent y assister ont besoin de recevoir une impression favorable à la musique religieuse.

Une allocution a été prononcée par M. l'abbé Alouvry. Bien que ce soit en dehors de notre sujet, nous devons féliciter cet orateur du talent avec lequel il a fait ressortir la puissance de la tendresse maternelle. Il a eu, à propos de la Mère du Christ, des accents d'une grande éloquence.

Le jour de Pâques on a entendu à Saint-Sulpice un *Kyrie* de Mendelsohn, un *Gloria* de Rinck, un *Agnus* de Weber, un motet de Beethoven et quelques autres morceaux de différents compositeurs. Nous n'avons pas d'antipathie profonde contre ces sortes de pastiches, cependant nous trouvons qu'on en abuse un peu à Saint-Sulpice. Lorsqu'on dispose de grandes ressources comme le maître de chapelle de cette paroisse, il n'en coûte pas beaucoup plus de mettre à l'étude la messe tout entière d'un auteur; au moins, il y a d'un bout à l'autre unité de couleur, de forme, de volonté, et l'oreille n'est pas déroutée par l'allée et venue continuelle d'un style à un autre. Le *Kyrie* de Mendelsohn, malgré son début grave et majestueux, et malgré les louables efforts du séminaire, n'a pu être mené au but sans une certaine confusion provenant bien plus de la difficulté de l'œuvre que de l'exécution. Le *Gloria* a été bien chanté. Quant à l'*Agnus Dei*, il faut convenir que le maître de chapelle s'est étrangement trompé au sujet de cette pièce. Bien qu'elle soit signée d'un grand nom, nous la considérons comme l'erreur d'un homme de génie. Cet *Agnus Dei* est plutôt une scène d'opéra comique, une réminiscence de *Freichutz* et d'*Oberon* qu'un morceau de musique religieuse.

Quant à la cantate de Beethoven tirée du *Christ au mont des Oliviers*, nous ne pouvons que déplorer un pareil choix. Les paroles du *Regina cœli* adaptées à cette musique ne la justifient pas. Rien dans ce morceau n'est à sa place, les paroles sont complétement étrangères au sens de la mélodie.

Dans l'église voisine, à Saint-Germain-des-Prés, on a exécuté le même jour une messe de M. Serrier, organiste de Saint-Denis-du Saint-Sacrement. Nous connaissons cette œuvre. Plusieurs parties méritent d'être signalées. Nous citerons entre autres le *Credo*, traité en manière de choral. C'est une belle et solennelle affirmation de la foi chrétienne. Le *Sanctus* est d'une grande fraîcheur et d'une gracieuse originalité. Nous engageons M. Serrier à persister dans cette voie au bout de laquelle il trouvera la réputation. On nous a assuré que sa messe avait été fort bien chantée sous la direction de M. Adrien Gros.

A Saint-Thomas-d'Aquin, on a exécuté une messe en *sol* de Mozart. Depuis ce jour, l'ouverture du mois de Marie nous a permis d'entendre une femme du monde, madame Hamon, dont le talent distingué est connu des amateurs de musique religieuse et classique. Elle a chanté un *Ave Maria* de Cherubini, un *Panis angelicus* de M. Delsarte et un duo de Righini, *Jesu Deus*, dans lequel M Hamon a fait valoir sa jolie voix de ténor et sa bonne manière d'interpréter ce genre de musique. M. et madame Hamon donnent l'exemple du goût qu'il faut apporter dans la musique religieuse : diction sage, phraséologie simple, nuances tempérées, onction et pénétration; voilà tout. C'est peu de chose en apparence, mais pour le plus grand nombre c'est la mer à boire.

Le 27 avril, on a inauguré à Saint-Etienne-du-Mont le grand orgue reconstruit par la maison Cavaillé-Coll. Quatre organistes ont fait entendre l'instrument : M. Lebel, organiste titulaire de la paroisse; M. Franck aîné, de Sainte-Clotilde; M. A. Durand, de Saint-Roch, et M. Charles Hess.

Nous retournons aux fêtes de Pâques pour consigner un fait qui vient de parvenir à notre connaissance. On a exécuté à Chartres une messe de Palestrina, de celui que ses contemporains ont appelé le prince de la musique et dont les compositions font encore aujourd'hui l'admiration des musiciens. On a remarqué l'ensemble admirable qui régnait dans le chœur, particulièrement pendant le *Kyrie*, composition splendide qui porte l'empreinte d'un mâle génie.

Le *Gloria*, belle page d'une grande délicatesse, a été remarquable par la stricte observation des nuances. On nous signale aussi le *Pleni sunt cœli* en style fugué magistralement exécuté par les élèves du grand séminaire et de l'Ecole normale, par les enfants de la maîtrise et de Saint-Ferdinand. L'*Agnus Dei* a mérité les mêmes éloges. Pendant toute la messe le grand orgue, alternant avec le chœur, fit entendre tour à tour des pièces sérieuses ou brillantes. Tout cela fait honneur à ceux qui ont organisé cette solennité, au maître de chapelle et à l'organiste qui s'y prennent à merveille pour faire aimer au public la grande musique des derniers siècles.

Revenons à Paris.

Le mercredi, 6 mai, les anciens élèves de l'École de musique fondée et dirigée par Alexandre Choron ont voulu honorer la mémoire de leur maître en faisant exécuter dans l'église de la Madeleine une messe à grand orchestre de M. Nicou-Choron. Deux cents artistes ont pris part à l'exécution que dirigeait M. Dietsch. Les chœurs et l'orchestre ont marché d'une façon très-recommandable. L'orchestre particulièrement mérite tous nos éloges. Les soli étaient chantés par M. G. Duprez, ancien élève de l'école de Choron, par MM. Kœnig, Marié, Noir et madame Michaeli.

Étant arrivé trop tard pour entendre le *Kyrie* et le *Gloria*, nous ne parlerons que du *Credo* et des parties suivantes de la messe. Ce *Credo* est fort bien traité, l'orchestration en est sonore et les voix y brillent dans toute leur plénitude. Nous avons particulièrement remarqué le *crescendo* des instruments à cordes avant le *Resurrexit*. Au moment où l'explosion de l'orchestre arrive on est véritablement saisi. Aussitôt résonnent les harpes, puis un chant des soprani qui se fond ensuite dans le chœur général. Tout cela est habilement ménagé et d'un effet que l'on doit pressentir d'ici. M. Nicou-Choron voudra bien en recevoir nos sincères compliments.

L'*O salutaris*, un duo fort expressif qu'a bien dit madame Michaeli, a été gravement entamé par un ténor-baryton qui chantait au-dessous du ton avec un courage des plus malheureux.

La quête et le produit des chaises, généreusement abandonné par M. le curé, servira à venir en aide à d'anciens élèves de Choron. C'est donc à une œuvre

d'art et de bienfaisance à la fois que nous avons à rendre justice. Les organisateurs ont bien mérité du public, et c'est un devoir pour nous d'encourager les disciples de Choron à continuer d'entretenir l'affection qui forme entre eux une sorte d'association philanthropique et la flamme sacrée qui maintient dans leur âme l'amour de l'art que le maître possédait à un si haut degré.

Cette bonne entente est préférable aux divisions. Elle est féconde en bienfaits, tandis que la guerre est stérile et décevante.

— Le grand orgue de Saint-Sulpice que tenait M. Georges Schmitt depuis quinze années vient de passer dans les mains de M. Lefébure Wély. En donnant tous nos regrets à l'artiste de talent, à l'ami dévoué, au promoteur infatigable du Comité de cette Revue et de la *Société académique*, à l'improvisateur, qui se trouve éloigné de l'instrument sur lequel il a conquis la meilleure partie de sa réputation, nous sommes sans inquiétude sur le jugement que les esprits éclairés pourront porter touchant ce départ inopiné. M. Georges Schmitt n'a plus à faire ses preuves. En perdant l'orgue de Saint-Sulpice il reste avec son immense talent. Cela doit être sa consolation et celle de ses amis. Il y a des événements qui grandissent les hommes de talent au lieu de les abattre. Disons-nous cela pour être fort, en dépit des orages dont la vie artistique est pleine.

— M. Lefébure Wély a pris possession de l'orgue le 1er mai. Ceux qui l'ont entendu dans la soirée du 7 mai ont retrouvé en lui les grandes qualités qui ont si justement établi sa réputation lorsqu'il était à la Madeleine.

L. C. LAURENS.

DÉPARTEMENTS.

On vient d'ignaugurer à Bayonne le grand orgue dont Sa Majesté l'Empereur a bien voulu faire don à la paroisse Saint-André. Ce sont MM. Georges Wenner et J. G. Gotty, de Bordeaux, qui ont été chargés de construire l'instrument. Le *Courrier de Bayonne* en fait le plus grand éloge. Voici la description que nous trouvons dans cette feuille :

1° *Grand orgue.* — 12 *jeux.*

Ces jeux se composent de cornet, deux montres, prestant, bourdon, flûte harmonique, nazard, doublette, plein-jeu, bombarde, trompette et clairon formant ensemble. . . . . 960 tuyaux.

2° *Positif.* — 8 *jeux.*

Ces huit jeux, composés du sollicional, flûte, deux bourdons, euphone, kirolophone, trompette harmonique et clairon, contiennent. . . . . 432 —

3° *Récit.* — 8 *jeux.*

Ces huit jeux, composés de flûte à palettes, flûte traversière, violoncelle, voix humaine, cor anglais, bourdon, trompette harmonique et hautbois, contiennent . . 392 —

4° *Pédales.* — 4 *jeux.*

Chaque jeu de pédales contient vingt-cinq tuyaux, ensemble . . . . 100 —

Ce qui donne bien en total. . . . 1,884 tuyaux.

Voilà de quoi se compose l'orgue de l'église Saint-André de Bayonne; il a été exécuté par MM. *Wenner* et Gotty avec une conscience à laquelle on ne peut comparer que leur habileté : il faut avoir été le témoin de leur assiduité, de leur zèle, de leur attention soutenue, de leurs soins minutieux, pour leur rendre la justice à laquelle ils ont légitimement droit : ils ont rempli leur tâche en véritables artistes.

Mais, après eux, hâtons-nous de donner un juste tribut d'éloges à M. *d'Etcheverry*, à cet habile organiste qui a donné une âme à l'œuvre de MM. *Wenner* et *Gotty*, et sous les doigts duquel on a pu juger du mérite de l'œuvre.

M. Alexis de Lvoff, maître de chapelle de Sa Majesté l'Empereur de Russie, est en ce moment à Nice pour y rétablir sa santé. M. Alexis de Lvoff est l'auteur de grands travaux de musique religieuse. Ses compositions sont fort estimées en Russie et en usage dans les chapelles avec la musique de Bortniansky.

Nous publions aujourd'hui sous la même couverture les livraisons d'Avril et de Mai.

Nos abonnés recevront avec cette livraison un **offertoire solennel**, pour orgue ou harmonium, par M. Joseph Franck, organiste du grand orgue de Notre-Dame d'Auteuil.

Nos lecteurs jugeront de la valeur de ce morceau, dû à la plume d'un artiste dont les amateurs apprécient le style, et qui écrit la musique d'église avec autant de savoir que de convenance.

Ils recevront en outre, pour former la livraison de mai, un ORO SUPPLEX de M. Prosper Pascal, composition remarquable pour soprano et chœur. C'est une véritable inspiration qui mérite de prendre place à côté des morceaux des maîtres. Nos lecteurs, nous l'espérons du moins, seront de notre avis.

SIX PRÉLUDES

ET

FUGUES

POUVANT SERVIR POUR

OFFERTOIRES ET SORTIES

Joseph FRANCK, de Liége,

Organiste du grand orgue de Notre-Dame d'Auteuil, à Paris.

Ce recueil est l'œuvre d'un artiste bien connu pour la correction de son style. Tout en observant les règles de l'école, il a su donner à ses fugues et à ses préludes un grand attrait. Tous ces morceaux sont écrits pour le grand orgue. Ils sont brillants et parfaitement appropriés aux exigences de l'office divin.

E. REPOS, ÉDITEUR, *rue Bonaparte*, 70.

L'ILLUSTRATION MUSICALE

GALERIE DES COMPOSITEURS CONTEMPORAINS

12 fr. par an.

Une livraison tous les mois.

La seconde livraison de l'**Illustration musicale** est en vente; elle contient un magnifique portrait de M. **Lefébure Wély** et une notice biographique sur cet éminent artiste par M. l'abbé Lamazou, vicaire de la Madeleine. Un morceau pour l'orgue de la composition de M. Lefébure Wély fait partie de cette livraison.

Les prochaines livraisons seront consacrées à MM. Fétis, Adrien de la Fage et Ambroise Thomas.

On s'abonne à la librairie E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

LE MOIS DE MARIE, par Mgr L.-A.-A. PAVY, évêque d'Alger. Deuxième édition, augmentée des prières de la sainte Messe, des Vêpres, etc., etc. 1 vol in-32 jésus glacé; prix net : 1 fr.

Le même, relié, de 1 fr. 50 à 5 fr.

Chez E. REPOS, 70, rue Bonaparte, à Paris.

Dominare nostri filius tuus.
JUDIC. 8, 22.

Le Culte de la Sainte Vierge a inspiré à Mgr Pavy, évêque d'Alger, un de ces petits livres que le peuple acclame et dont les esprits cultivés font leurs délices. Le *Mois de Marie*, dont nous annonçons une seconde édition, a eu la fortune rare de plaire à tous, ignorants et lettrés.

Des milliers d'exemplaires se sont répandus dans le monde catholique. La faveur la plus méritée s'est attachée à l'œuvre du pieux et savant prélat. On a lu ses admirables pages, on y a trouvé cette foi pénétrante qui animait les Augustin et les Chrysostome. On s'est laissé entraîner au charme de ses récits et l'on a été forcé d'admirer l'art infini avec lequel il compose ses tableaux, une suite de scènes touchantes empruntées à la Vie de la Mère de Dieu depuis les temps prophétiques jusqu'à son Assomption.

Ce *Mois de Marie* est divisé par journées; chaque journée est consacrée à un épisode de cette épopée de la maternité s'accomplissant à côté du grand drame dont le sang du Christ marque le dénoûment. Mgr Pavy, qui a mis au service de la foi catholique un talent d'écrivain, qui concorde bien avec le but élevé qu'il veut atteindre, Mgr Pavy, disons-nous, a puisé dans son cœur et dans les ressources d'une plume exercée une beauté d'exposition que l'on retrouve à chaque page du livre. Les douleurs maternelles, les saintes et fécondes douleurs de la jeune mère qui voit son fils traîné devant les Juifs, traité comme un infâme et finalement cloué sur une croix ignominieuse, tous ces déchirements du cœur de Marie sont traduits avec éloquence, rendus visibles et palpitants par le vénérable prélat. On reconnaît, dans ces pages colorées, le beau style et la ferveur profonde de l'auteur des *Mandements*, *des Instructions* et des *Allocutions*, deux volumes médités sous le ciel africain et qui font honneur à cette vieille terre de saint Augustin où Mgr Pavy a élevé un monument éternel à Notre-Dame d'Afrique.

L'édition que nous annonçons a été revue avec le plus grand soin, et augmentée des prières de la sainte Messe et des Vêpres du dimanche. On en a fait un livre d'un agréable aspect, que l'œil aime à parcourir et que les fidèles seront heureux de posséder pendant les belles journées du *Mois de prédilection* que l'Eglise a consacré à la REINE DES CIEUX.

Quelques titres de chapitres donneront une idée du plan adopté par l'auteur pour le *Mois de Marie*.

CINQUIÈME JOUR : *Naissance de Marie*. Prière pour demander l'amour de sa condition.

SIXIÈME JOUR : *Enfance et jeunesse de Marie*. Prière pour demander à Dieu l'amour de la loi sainte.

DIXIÈME JOUR : *Marie à la crèche*. Prière.

QUATORZIÈME JOUR : *Fuite en Egypte*. Prière.

DIX-HUITIÈME JOUR : *Marie aux noces de Cana*, etc.

DU CULTE de la très-sainte Vierge, par Mgr L.-A. Pavy, évêque d'Alger. 1 vol. in-32; net : 60 cent.

Avec la même ardeur et le même talent que pour son *Mois de Marie*, l'auteur du *Culte de la très-sainte Vierge* a résumé dans le petit livre qui porte ce titre tout ce que la théologie, la philosophie et la pratique pieuse fournissent de preuves et d'exemples en faveur de la dévotion à Marie. On y trouvera une lecture fortifiante, une argumentation d'une grande force. Le savant écrivain y révèle dans le plus vif éclat les qualités de son talent et les vertus de son âme. Ce petit ouvrage est, sans contredit, l'un des plus remarquables qu'ait inspirés le culte de la sainte Vierge.

LE MOIS DE MA MERE, par Ed. TERWECOREN, de la Compagnie de Jésus. Un beau vol. Charpentier, glacé, prix net, broché, 2 fr.; relié propre, 3 fr.; doré sur tranche, 4 fr. 50 c. 60 cent. en sus par la poste.

Ce nouveau MOIS DE MARIE, publié par le Directeur des *Précis historiques*, est *réellement nouveau*. Il renferme la *Vie de la Sainte Vierge*, extraite exclusivement des Œuvres complètes de Bossuet. — Chaque jour aura pour lecture : 1° une partie de cette *Vie*; — 2° un *Exemple*, peu connu et récent; — 3° une pièce de *Vers* sur la sainte Vierge, pouvant servir de cantique; — 4° une *Pratique*, ou examen sur les commandements de Dieu et de l'Eglise, etc. — Le nom seul de Bossuet suffit pour donner de la vogue à ce livre. Nous savons, en outre, que l'auteur a recueilli, pendant plusieurs années, des exemples de la protection de Marie, et qu'il a obtenu l'autorisation de reproduire les vers de quelques-uns de nos poëtes religieux; on comprendra, en outre, qu'aucune pratique n'est plus agréable à la sainte Vierge et ne produit des fruits plus permanents, l'observation des préceptes de Dieu, etc. — Ces considérations, courtes mais substantielles, suffisent pour faire espérer que beaucoup de serviteurs et de servantes de Marie s'empresseront de recourir au *Mois de ma mère*.

---

4 CANTIQUES DU MOIS DE MA MERE, avec accompagnement d'orgue ou de piano, harmonisés par Ch. POLLET. Grand in-8° jésus, prix net, 4 fr.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.

LE PLAIN-CHANT. 4e ANNÉE. — No 8. — 15 JUIN 1863. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

RÉFLEXIONS

SUR LE CHANT A L'ÉGLISE.

Lorsqu'on se plaint de la médiocrité des exécutions musicales dans certaines églises, on a toujours raison de le faire. La critique s'exerce librement, sans être obligée d'entrer dans des considérations qui échappent souvent à ses recherches. Il en est une cependant qui a plus d'une fois suspendu au bout de notre plume le blâme que nous voulions infliger à quelque maîtrise répréhensible : c'est la quantité de musique qui se fait chaque dimanche dans les églises de Paris. Nous ne venons pas ici fulminer contre l'art des Haydn et des Cherubini ; nous aimons la musique et nous la goûtons particulièrement à l'église, où sa place est marquée. Seulement, nous voulons plaider la cause des maîtres de chapelle, des chanteurs et des organistes-accompagnateurs, en demandant s'il est possible d'apporter beaucoup de soin dans les exécutions, lorsqu'on arrive tous les dimanches, sans compter les convois, les mariages et les offices exceptionnels, avec un répertoire nouveau. Si grand que soit le zèle des exécutants, si élevée que soit la capacité des chefs, il nous semble que la fatigue, la tension continuelle de l'esprit doivent neutraliser le plus souvent et leurs efforts et leurs talents.

Dans certaines paroisses, on chante deux messes le dimanche. A chacune de ces messes, on fait exécuter des morceaux de musique, sinon partout, du moins dans quelques églises. Aux vêpres et au salut, vous avez du chant d'ensemble et de la musique. Depuis le *Deus in adjutorium* jusqu'à la sortie de l'orgue, vous n'entendez que du faux-bourdon et des motets. Le faux-bourdon demande un soin particulier, la musique une attention plus grande encore. Les chanteurs n'ont pour se reposer que les oraisons et le sermon, lorsqu'il y en a un. Les fidèles, de leur côté, ne sont pas sans éprouver une certaine lassitude à l'audition de cette succession de morceaux d'ensemble qui, le plus souvent, les empêchent de chanter et les irritent lorsque l'exécution n'est pas parfaite, ce qui arrive neuf fois sur dix dans la plupart des églises.

On nous permettra de voir un abus dans toute cette mélomanie ; les bonnes choses ne doivent pas aller jusqu'à la profusion. La musique et le faux-bourdon conviennent certes aux cérémonies du culte; mais il ne faut pas oublier que la mesure est en tout nécessaire. Si l'on se contentait de faire de la musique dans les fêtes solennelles, les maîtres de chapelle auraient le temps de préparer leurs sujets. Deux ou trois morceaux au salut nous paraissent suffisants ; et ils le seront d'autant plus qu'ils auront été mieux et plus longuement étudiés. Quant aux faux-bourdons, on devrait les réserver pour les vêpres.

N'est-ce pas une rage de tout vouloir harmoniser? Le chant à l'unisson dont parle saint Augustin n'a-t-il pas assez de majesté

par lui-même pour qu'on en fasse un plus large emploi. Il est regrettable vraiment que l'on n'accorde pas une plus grande place au plain-chant. Ce chant de l'église, que l'on veut rétablir dans sa pureté, a bien aussi son charme et sa grandeur. Si l'on en faisait un plus fréquent usage, il permettrait à la musique de prendre son temps et de se présenter dans des conditions favorables.

Les maîtres de chapelle seront tous de notre avis, à n'en pas douter. Eux qui portent tout le poids de ces études sans nombre, ils doivent être les premiers à demander qu'on limite dans des proportions raisonnables la partie musicale du culte.

Nous qui, par obligation, visitons toutes les églises de Paris, nous nous demandons souvent si l'abus que nous venons de signaler n'est pas la principale cause de l'infériorité du chant. On ne fait bien que ce qu'on fait avec plaisir; conséquemment, il ne peut y avoir de plaisir là où règnent la fatigue et la satiété.

Nous croyons qu'un beau plain-chant, chanté à l'unisson par toutes les voix réunies et dans un diapason accessible aux fidèles, ne serait pas sans prix. Qu'on réserve pour les grands jours les messes en musique, les motets et les faux-bourdons, les choses n'en iront que mieux, et les maîtres de chapelle ne seront plus excusables alors quand leurs exécutions donneront prise à la critique.

Nous soumettons ces réflexions à qui de droit, laissant au jugement de l'autorité ecclésiastique, laissant surtout à sa sollicitude pour les artistes qui desservent le culte, le soin d'en apprécier le mérite et d'en tirer toutes les conclusions qu'elles comportent.

L. C. Laurens.

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE EN RUSSIE

(*Suite. — Voir le dernier numéro.*)

On sait que beaucoup des mélodies du plain-chant de l'Église catholique romaine proviennent de l'Antiphonaire de saint Grégoire, mais on sait aussi que ce pape n'est pas l'auteur de toutes ces mélodies.

Selon toute probabilité, saint Grégoire se borna à régulariser les paroles des prières contenues dans son Antiphonaire, et parmi les mélodies religieuses qui existaient de son temps, il choisit celles qui convenaient le mieux au sens et à l'expression des paroles.

Il est probable aussi que la plupart de ces mélodies existaient depuis les premières années du christianisme, et que de Grèce, où le culte avait déjà reçu sa première organisation, elles furent apportées en Italie en même temps que la religion chrétienne.

Il ne peut être douteux que l'Église latine ait dès son origine emprunté des Grecs un certain nombre de ces mélodies; on sait qu'après l'introduction à Rome des théâtres grecs, la musique y fut enseignée à la manière des Grecs, et que pour la musique, comme pour tous les beaux-arts, les Romains n'ont été que les fidèles imitateurs des Grecs. D'ailleurs, dans l'histoire du chant d'église, on voit que vers l'an 366 le pape Damase fit venir de Grèce un chantre habile pour enseigner aux chantres de Rome les chants de l'Église grecque, ce qui aurait été inutile si, à cette époque, ces chants n'avaient pas été semblables, ou à peu près, à ceux de l'Église latine.

Sans doute on dut employer dans les églises des mélodies composées en Italie après l'introduction du christianisme; il est même certain que saint Ambroise, qui fut évêque de Milan depuis l'an 374 jusqu'à sa mort, arrivée en 397, en avait composé un grand nombre, parmi lesquelles saint Grégoire dut en prendre pour former son Antiphonaire; mais le seul fait qu'il soit utile d'établir ici, c'est que les mélodies de l'Église catholique romaine ont dû venir de Grèce en Italie en même temps que la religion catholique elle-même.

C'est par le midi de la Russie que le christianisme a pénétré dans cette nation; il y fut introduit par deux moines grecs nommés Cyrille et Méthode. La régente Olga reçut le baptême en 955, des mains du patriarche de Constantinople, et le grand prince Vladimir I[er] le reçut à Kherson en 988; à la suite de la conversion de ce dernier, ses sujets se convertirent aussi et se firent baptiser en masse à Kieff. Cette ville devint le chef-lieu d'un évêché dépendant du patriarche de Constantinople.

Il y avait alors encore unité entre l'Église grecque et l'Église latine, car le schisme ne fut consommé qu'en 1057, et la Russie fut naturellement entraînée dans le parti de son patriarche, dont ses prêtres lui avaient fait partager les vues.

Cyrille et Méthode traduisirent la Bible en langue slavonne, origine de la langue russe actuelle, et pour les cérémonies du culte, ils adoptèrent la liturgie de saint Basile, qui avait été modifiée par saint Jean Chrysostome, et à

laquelle ce dernier a laissé son nom, sous lequel elle est connue dans les Églises d'Orient; c'est la même que dans l'Eglise d'Occident on connaît sous le nom de liturgie de Constantinople, et c'est encore elle qui sert actuellement en Russie.

Dès l'introduction du christianisme en Russie, les prières de cette liturgie furent aussi traduites en langue slavonne, et c'est dans cette langue que se firent les cérémonies du culte. On ne possède aucune donnée positive sur la provenance des mélodies qui furent adaptées à ces prières après leur traduction, mais il paraît naturel que les premiers prêtres, qui étaient tous Grecs, et Bulgares convertis par les Grecs, durent s'efforcer de faire chanter les prières sur les mélodies usitées en Grèce, en faisant subir à ces mélodies les seuls changements nécessités par la traduction des prières dans une autre langue.

On sait que les Grecs, pour noter leur musique, se servaient des lettres de leur alphabet; mais comme le nombre de ces lettres n'était pas suffisant pour exprimer toutes les idées de leur système musical, qui était très-compliqué, ils avaient imaginé de leur donner diverses situations qui toutes exprimaient une valeur de note différente.

Cette notation était déjà très-ancienne quand ils embrassèrent le christianisme, et Stafford, historien anglais, dans son *History of Music*, dit que le système de notation musicale des Grecs était tellement compliqué qu'il fallait au moins trente ans pour apprendre la musique.

Sakharoff, écrivain russe, cite un auteur grec nommé Alipius qui dit que les signes de la notation grecque montaient au nombre de 1,620.

Beaucoup d'auteurs ont attribué à saint Grégoire l'adoption des lettres alphabétiques latines pour former la notation qui, en Italie, remplaça celle des Grecs; d'autres auteurs prétendent que cette adoption est antérieure à ce pape, et, à l'appui de leur opinion, ils disent que Boëce, qui vivait un siècle avant saint Grégoire, avait déjà proposé de remplacer la notation grecque par les quinze premières lettres de l'alphabet latin; il est donc difficile de déterminer d'une manière précise quel a été le premier inventeur de cette notation, mais au moins il est hors de doute qu'elle a pris naissance en Italie, d'où ensuite elle a bientôt passé dans les nations de l'Occident, de l'Europe, tandis qu'elle n'a jamais été employée en Orient, et particulièrement en Grèce.

Il résulte de cela qu'au moment où les Grecs convertirent les Russes au christianisme, ils employaient toujours leur ancienne notation.

Quoi qu'il en soit, on conserve en Russie des manuscrits de livres de prières qui datent de l'époque où le christianisme y a été introduit, et jusqu'à présent on n'en connaît pas un seul qui contienne la notation en lettres grecques. S'il y en a, ils sont ensevelis dans les nombreux manuscrits qui reposent inconnus dans les bibliothèques.

Mais il est possible aussi que Cyrille et Méthode, ainsi que les premiers prêtres grecs et bulgares qui propagèrent la religion en Russie, se bornassent à enseigner les chants par imitation, c'est-à-dire par routine et sans les écrire, car à cette époque d'ignorance, les Russes, qui étaient à peine sortis de l'état de barbarie, ne devaient pas être en état d'étudier et de comprendre le système si compliqué de la notation musicale grecque, et ce fut peut-être à cause de cela que leurs prêtres jugèrent inutile de faire copier pour eux des livres notés qu'ils n'auraient pu comprendre. Autrement comment expliquer l'absence complète de notation grecque dans les manuscrits slavons de l'époque.

Parmi les livres d'église manuscrits qu'on conserve à la bibliothèque de Saint-Pétersbourg, les plus anciens dont les chants soient notés datent du XIe siècle, c'est-à-dire peu de temps après l'introduction du christianisme en Russie.

Ces manuscrits sont notés avec des signes qui n'ont aucun rapport avec les lettres grecques.

Leur notation est la première d'une série de quatre notations différentes, qui se sont succédé et qui correspondent aux quatre époques suivantes :

Première époque : XIe siècle.

Deuxième époque : XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles.

Troisième époque : XVIe et XVIIe siècles.

Quoique les signes de chacune de ces trois époques soient bien différents les uns des autres, en russe ils portent ensemble le nom générique de *kriouki* (crochets).

Quatrième époque : XVIIIe siècle.

Les signes de cette époque sont écrits sur des lignes, ils ont beaucoup d'analogie avec ceux du plain chant catholique romain, com-

me eux ils sont carrés, mais ils ont une queue et la portée est de cinq lignes.

Première époque. — Les signes de cette époque paraissent très-simples ; ils se composent de petits traits horizontaux et verticaux qui se groupent de différentes manières, et se combinent parfois avec des virgules, ainsi qu'avec un petit nombre de lettres de l'alphabet slavon, dont une, le *c*, prend les quatre positions suivantes :

c ɔ ᴗ ᴖ

Donnons ici quelques exemples de ces combinaisons, en séparant chacune par une virgule n'appartenant pas à la notation :

—, |, ═══, ═—, ══c══,

═ —, ══|—, c— —, ɔ:, ‚‚‚‚,

/·—, ᴖ, ⊢—, ⊢— —, —⊢—,

Chacune de ces combinaisons portait un nom technique particulier, souvent très-bizarre.

Non-seulement la plupart de ces noms ne se peuvent traduire en français, mais la signification de beaucoup d'entre eux ne peut même être comprise par les Russes modernes.

Nous citerons seulement quelques-uns de ces signes dont les noms peuvent être traduits : un trait vertical (|) se nommait *un bâton*, trois traits ainsi disposés ═— une flèche ; ɔ : un petit pigeon. D'autres se nommaient : *montagne, vallée, orage, tourbillon, excuse, trompette, fourchette, écuelle*, etc.

Ces noms sont conservés dans les manuscrits, mais on ne possède aucune explication relative à la signification musicale des signes ; de sorte que maintenant cette signification est perdue, et que jusqu'à présent personne n'a pu trouver son équivalent en notation moderne ; il est vrai que très-peu de personnes se sont occupées de cette recherche.

Deuxième époque. — Avec cette époque disparaissent les lignes droites et les lettres ; cette seconde époque se compose de courbes, d'angles, de traits obliques, etc. Son aspect a beaucoup d'analogie avec celui de la notation de quelques neumes latins et français.

En changeant la forme des signes, on paraît avoir conservé beaucoup des noms déjà attribués aux signes de la première époque, et en avoir aussi adopté d'autres, car il y en a un grand nombre qui tous sont aussi bizarres que les premiers. On ne connaît pas non plus la signification des signes de cette seconde époque. Comme pour les premiers, jusqu'à présent on n'a pas trouvé dans les manuscrits d'explications qui puissent faire connaître leur signification musicale, de sorte que jusqu'à présent ils paraissent intraduisibles.

Troisième époque. — Les signes de cette époque diffèrent essentiellement de ceux des deux premières époques ; en les décrivant, il n'est pas facile de donner une idée de leurs formes ; ce sont des traits obliques, de grosseur irrégulière, suivant toujours une direction ascendante de gauche à droite, et accompagnés de points et de virgules prenant différentes positions.

Cette époque se divise en deux séries de signes : la première série appartient au XVIe siècle et la seconde au XVIIe siècle ; la seconde série diffère de la première en ce que, aux signes primitifs, qui sont invariablement écrits en encre noire, on a ajouté, au XVIIe siècle, des lettres slavonnes en encre rouge.

Par la tradition et par les indications trouvées dans les manuscrits, on connaît enfin la signification musicale des signes de cette époque, et par eux on découvre quel était alors le caractère du chant. On sait que les signes en encre noire indiquent des groupes de notes formant entre elles certains intervalles, et que les signes en encre rouge sont des lettres de l'alphabet slavon, lesquelles servent de clef aux autres signes en indiquant la tonalité, et par quelle note chacun des groupes commence.

Quelques signes en encre rouge indiquent aussi l'expression et la durée relative des notes.

A l'époque à laquelle on découvre le caractère du chant, cinq siècles se sont écoulés depuis son introduction par les prêtres grecs et bulgares ; dans ce long espace de temps, dans un pays aussi vaste que la Russie, alors que toute la population était plongée dans la plus profonde ignorance et que la plupart des chantres n'avaient aucune communication entre eux, il est facile de comprendre que le chant primitif avait dû subir de grands changements depuis son introduction, tant à cause des différents changements de notation qu'il avait subis en traversant les siècles, que par l'ignorance musicale des prêtres, des chantres et des copistes.

Non-seulement il y eut des changements dans la notation et dans le chant, mais il y en eut même dans le texte des prières chantées; de plus, dans chaque évêché, même dans chaque ville, aux prières de la liturgie primitive on en avait ajouté de nouvelles.

Il est impossible maintenant d'apprécier si le chant avait changé en même temps que les notations, car les écrivains russes ont continuellement employé le même mot pour désigner la notation du chant et le chant lui-même; ainsi, par exemple, ils disent: « Au XVII[e] siècle « on a abandonné le chant en *kriouki* (cro- « chets) pour adopter le chant sur les li- « gnes. »

On voit ici qu'ils ont confondu le chant avec la notation, mais il est évident qu'au XVII[e] siècle le chant ne fut point changé et que ce fut seulement la notation qui fut transformée; dès lors il est à présumer qu'il dut en être de même aux époques du changement des autres notations.

Le chant ne fut donc pas changé subitement, mais il subit des altérations progressives, selon les temps, les hommes et les circonstances.

Au temps où commence la notation de la troisième époque, on trouve les dénominations de : chant de Kieff, chant de Kazan, chant de Novogorod, chant de Moscou, etc., et dans chacune de ces villes le chant d'église est différent, il a un tout autre caractère. C'est celui de Kieff qui paraît avoir conservé le plus de ressemblance avec celui qui avait été introduit 500 ans auparavant par les prêtres grecs et bulgares. Pendant ce long espace de temps la Russie avait été envahie, dévastée et occupée 224 ans par les Tatars, et il n'est pas étonnant qu'à travers les troubles causés par leurs envahissements le chant d'église ait subi de nombreuses perturbations.

Ce ne fut qu'après avoir chassé les Tatars que la Russie, jusqu'alors engourdie dans les ténèbres de la barbarie, vit enfin poindre l'aurore de la civilisation.

En 1651, sous le règne du tsar Alexis Mikhaïlovitch, père de Pierre le Grand, il y avait une telle confusion et tant d'irrégularités dans le texte des prières et dans le chant des églises, qu'un auteur de cette époque nous apprend que: « deux chantres réunis, quand « ils n'appartenaient pas à la même église, ne « pouvaient chanter ensemble de la même ma- « nière. »

Il en résultait de fréquentes querelles entre les chantres; chacun tenait à chanter à sa manière et prétendait avoir raison. Plusieurs patriarches, plusieurs évêques, intervinrent et demandèrent au tsar d'ordonner la révision du chant et des livres liturgiques; c'est alors que le patriarche Nicon provoqua à Moscou la réunion d'un concile, qui reconnut la nécessité d'une réforme dans les livres d'église, et qui nomma une commission de quatorze ecclésiastiques qui fut chargée de trouver les moyens de rétablir l'uniformité du chant dans toute la Russie, et de nommer ensuite, parmi les prêtres, des inspecteurs chargés de veiller au maintien de cette uniformité.

Le patriarche Nicon fut chargé de réviser le texte des livres d'église; prenant pour base la liturgie de saint Jean Chrysostome, il la modifia en quelques articles et y fit les additions consacrées par l'usage, ou réclamées par les besoins du temps où il vivait.

La commission du chant fit venir de Kieff onze chantres qui furent chargés d'enseigner le chant de Kieff aux chantres de Moscou. Ces chantres restèrent à Moscou pendant environ cinq mois, pendant lesquels survint une grave épidémie et en même temps la guerre avec la Suède et avec la Pologne. Par suite de ces événements la commission se trouva désorganisée, et elle n'eut pas le temps de décider sur le choix des morceaux à adopter pour former le recueil des chants pour toute l'année; les chantres furent renvoyés à Kieff après avoir seulement organisé un chœur pour la chapelle de l'empereur.

En 1659, le patriarche Nicon fit paraître la Bible qu'il avait corrigée, mais cette publication fut la cause d'un schisme violent dans le sein de l'Eglise orthodoxe, un certain nombre de partisans des livres non corrigés donnèrent à Nicon le nom d'Antechrist et formèrent une secte qui continua à employer les anciens livres. En 1666 Nicon fut destitué par un nouveau concile.

Pendant tous ces événements la question de la révision du chant demeurait sédentaire et les querelles continuaient entre les chantres, lorsqu'en 1668 le tsar ordonna au conseil des patriarches de former une nouvelle commission, qui fut composée de six maîtres de musique, ou directeurs de chœurs, lesquels parvinrent à former un recueil de chant qui fut adopté à Moscou, mais qui ne paraît pas avoir été adopté dans les autres villes. Cette commission s'occupa aussi de la rédaction d'une grammaire, des règles et des principes néces-

saires pour apprendre à déchiffrer la notation des *kriouki* (crochets) dont on se servait encore.

C'était déjà un progrès, car jusqu'alors il n'existait aucun ouvrage théorique sur ce sujet; chaque directeur de chœur interprétait, à sa manière, les signes, qui étaient d'une extrême complication et dont il y avait même plusieurs espèces, c'est ce qui avait été la principale cause des querelles entre les chantres.

Un des six membres de la commission, nommé Mézénetts, a rédigé la théorie approuvée par la commission, et cette théorie a été publiée en manuscrit(1) sous le nom de *Grammaire des notes*.

C'est à cet ouvrage qu'on doit de pouvoir aujourd'hui traduire en notation moderne les *kriouki* (crochets) des XVIe et XVIIe siècles, et conséquemment de connaître en quoi consistait le chant de cette époque.

Mézénetts consacre une partie de son ouvrage à comparer les signes-crochets avec la notation sur les lignes, qui avant lui (1668) n'était pas encore connue en Russie. Il nous apprend qu'au moment où il a rédigé son ouvrage il existait encore en Russie plusieurs systèmes de crochets-notes, et que le système qu'il a adopté se compose de vingt-sept signes fondamentaux qui peuvent subir quatre-vingts variations. A chacun de ces signes et à chacune de ces variations il donne un nom bizarre dans le genre des noms des signes de la première et de la seconde époque.

Sakharoff donne le nom de la totalité des signes employés dans les notations alors en usage, le nombre se monte à sept cent dix-sept.

La base du système tonal de la musique représentée par ces notations était le tétracorde diatonique, s'étendant parfois jusqu'à l'hexacorde.

De même qu'il y avait plusieurs espèces de notations, il y avait aussi des chants de différents caractères, et chaque espèce de chant avait ses partisans et ses adversaires.

Les chants les plus simples étaient syllabiques, et souvent la mélodie ou la psalmodie n'employait que l'étendue de trois notes de l'échelle diatonique. Les chants les plus étendus n'employaient pas plus de dix notes, et la mélodie marchait presque toujours par mouvement conjoint; par mouvement disjoint on rencontrait quelques intervalles de tierce et quelquefois des quartes mineures, mais ces dernières très-rarement.

D'autres chants employaient, comme le plain-chant de l'Eglise latine, un certain nombre de notes sur chaque syllabe, mais l'emploi de ces chants fut défendu par les deux commissions de 1651 et de 1668. La cause de cette défense paraît être qu'en chantant les mélodies qui exigeaient plusieurs notes sur chaque syllabe, les chantres ajoutaient souvent des lettres et des syllabes qui ne se trouvaient pas dans l'orthographe des mots russes, et rendaient ainsi les paroles incompréhensibles pour les auditeurs. Ainsi, avaient-ils à chanter le mot *alleluia*, ils le divisaient en cinq syllabes au lieu de quatre, et chantaient: *al-le-lou-i, i, i, i, ia*, s'il y avait six notes sur la dernière syllabe; les dissidents chantent encore de cette manière, car, malgré la défense des commissions, ces chants non syllabiques ont continué à être employés par les différentes sectes de dissidents qui se sont formées à la suite des réformes du patriarche Nicon. Ces sectes existent toujours; il y en a actuellement vingt-six; elles considèrent encore Nicon comme l'antechrist. La plus nombreuse de ces sectes a une église à Saint-Pétersbourg; on nomme les membres de cette secte des *Staroobriatsi* (hommes attachés à d'anciennes pratiques). Ils prétendent être plus orthodoxes que le tsar lui-même; ils soutiennent que les livres et les chants anciens, tels qu'ils existaient avant la réforme de Nicon, doivent seuls servir pour le culte. — Ils ne reconnaissent pas les prêtres de la religion établie, parce que, selon eux, la prêtrise n'a pu être transmise dans sa pureté efficace, que par ceux qui n'ont pas été souillés par l'hérésie de Nicon. — Pour eux la barbe est sacrée, ils ne la coupent jamais, et ils ne permettent pas l'entrée de leur église aux adultes sans barbe. — Ils font le signe de la croix avec l'index et le doigt du milieu seulement, tandis que les membres de l'Eglise établie emploient les trois premiers doigts de la main, etc. Les quelques autres motifs pour lesquels ils se sont séparés de l'église établie n'ont pas plus de gravité. Enfin, pour prouver qu'ils ne veulent accepter aucune innovation, ils continuent à employer les *kriouki* (crochets) pour la notation de leurs chants d'église.

En assistant à leurs offices on peut donc retrouver les cérémonies de l'Eglise, exactement

(1) L'imprimerie n'était encore que très-peu répandue en Russie; ce ne fut que sous le règne de Pierre le Grand qu'elle prit une extension sérieuse.

telles qu'elles se pratiquaient il y a deux cents ans, et plus; pour la religion il n'y aurait peut-être pas beaucoup d'inconvénient à cela, mais il est fâcheux qu'ils ne comprennent pas qu'ils ne prieraient pas Dieu plus mal si, au lieu de tenir à conserver l'emploi des *kriouki* ils voulaient consentir à se mettre à la hauteur du progrès musical accompli dans l'Eglise établie.

D'après la tradition, il paraît certain qu'au temps de Nicon les chants d'église se chantaient à l'unisson; malgré cela les *staroo-briatsi* chantent actuellement à trois ou quatre parties, mais avec une harmonie improvisée, des plus choquantes pour les oreilles civilisées. Les voix de basses chantent continuellement à l'octave au-dessous de la première partie, qui est chantée par des voix de ténor et des voix de soprano, puis entre ces deux octaves, d'autres voix chantent continuellement à la quinte au-dessus de la basse.

Mais abandonnons le présent, pour revenir où nous avons laissé le chant de l'Eglise établie.

Nous venons de dire qu'au temps de Nicon on chantait encore à l'unisson, mais quelques années après la publication de la *Grammaire des notes*, on commença à chanter les chants d'église à plusieurs parties. Par qui, et comment étaient-ils harmonisés?..... C'est ce qu'il ne paraît pas possible de savoir maintenant; il est possible que cette harmonie ait été dans le genre de celle des *staroobriatsi* actuels, mais en 1679 arriva à Moscou un artiste de talent, nommé Diletsky, natif de Lithuanie et élève des harmonistes polonais. Il publia une *Grammaire musicale* dont l'immense succès causa une sorte de révolution dans la musique religieuse, dans laquelle, bientôt après, s'introduisit l'usage d'un grand nombre de compositions écrites dans le style de la musique moderne.

Quatrième époque. — Sous le règne de Pierre le Grand et de ses premiers successeurs, la musique moderne envahit de plus en plus les églises, et menaçait de remplacer entièrement l'ancien plain-chant qui était toujours écrit en *kriouki;* on finit cependant par reconnaître l'insuffisance de cette notation, et en 1761, l'impératrice Elisabeth nomma à Moscou une nouvelle commission, chargée de faire un choix parmi tous les chants d'église employés dans les différentes villes de l'empire, d'en former un recueil approprié au service divin pour tous les jours de l'année, et de faire traduire et imprimer ce recueil en notation moderne.

La commission mit sept années à accomplir ce travail, qui ne fut complétement terminé qu'en 1768.

Elle n'adopta que des chants à peu près syllabiques, qui furent écrits à l'unisson sur la portée de cinq lignes, seulement avec trois signes différents pour exprimer la durée des notes. Ces trois signes eurent les formes suivantes : ◊ qui correspondirent : le premier à une croche, le second à une noire et le troisième à une blanche.

La totalité des chants adoptés par la commission, quand ils sont chantés à l'unisson, produisent une sorte de psalmodie plus monotone que le plain-chant de l'Eglise latine, parce qu'elle n'a pas autant de diversité de tons que lui. Souvent ce n'est qu'un récitatif employant seulement trois notes formant une tierce majeure ou une tierce mineure en partant de la fondamentale; l'étendue des mélodies a rarement plus d'une quinte, mais jamais plus d'une sixte; dans le même morceau il n'y a jamais de modulation dans la mélodie, et, conséquemment jamais de dièses ou de bémols accidentels.

Dans la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou, juin 1847, page 212, on peut trouver un exemple de ces plains-chants, dont la mélodie n'emploie que les trois notes *la, si, ut.* Seulement cette mélodie a été harmonisée par Bortniansky en faux-bourdon à quatre parties, selon les lois de la tonalité moderne.

Louis ROGER.

(*La suite prochainement.*)

DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

On célébrait au Dôme l'anniversaire de la mort de Charles-Albert. Une draperie noire, déployée devant la façade, portait ces mots: *A re Carlo Alberto d'Italia, vindice è martire. — Pace.* L'usage de cette sorte d'inscription funéraire n'est pas, comme on pourrait le croire, réservé seulement aux personnes royales. Chaque jour, à Milan, on peut lire sur les tentures de deuil dressées au portail des églises des éloges moins concis, qui s'appliquent à des morts dont trop souvent le mérite est dans l'imagination des confectionneurs de ces épitaphes prolixes. Outre l'hommage que j'allais porter à une illustre victime du sort, j'avais pour me conduire à cette cérémonie un mobile

de curiosité artistique: une messe composée par le maître de chapelle du Dôme devait être exécutée; c'était une nouvelle occasion de poursuivre mon enquête sur l'état de la musique en Italie; je me gardai bien de la laisser échapper. Ce qui ajoutait pour moi un intérêt plus vif à l'audition de cette messe, c'est que j'avais appris que le maestro était d'origine française; j'accordai donc à son œuvre une attention aussi soutenue que purent le permettre le bruit de la foule, le cliquetis des armes, le son des cloches et le roulement des tambours. Je puis à tous ces obstacles joindre celui d'une exécution fort imparfaite. Je ne reconnus pas moins, à travers tant d'ennemis, une valeur musicale devant laquelle ils disparurent aisément. Je ne pus douter de la science réelle renfermée dans cette œuvre et du sentiment vrai de l'art religieux qui l'avait inspirée. J'eus hâte d'en connaître l'auteur.

Une lettre due à la complaisance du comte Borromée, membre de la fabrique du Dôme, me donna tous les titres possibles pour m'introduire auprès de lui. Je trouvai un homme d'une science profonde dans son art, et de plus très-versé en littérature et en histoire, fort au courant de tout ce qui regarde spécialement celle de la musique, bref une intelligence ouverte aux connaissances les plus variées et une âme possédée du culte des belles choses. J'eus avec le maestro plusieurs entretiens qui eurent trait particulièrement à l'histoire de la musique sacrée à Milan. Voici les renseignements que j'obtins de l'obligeance extrême du savant maître de chapelle du Dôme, que je vais commencer par vous faire connaître.

M. Boucheron, actuellement attaché au Dôme de Milan, venait de la cathédrale de Vigevano, dont il dirigeait la chapelle formée par ses soins; il entra à celle du Dôme en 1847. Il avait publié un *Traité d'harmonie*, un livre d'esthétique et des œuvres de musique religieuse, qui ne laissent pas de doute sur son mérite de compositeur, reconnu d'ailleurs par les académies philharmoniques de Rome, de Bologne et de Florence, qui s'étaient honorées de l'avoir parmi leurs associés. Cette destinée artistique n'avait point d'abord été celle vers laquelle s'était tourné l'esprit de M. Boucheron. Son père, avocat distingué à Turin, avait poussé son fils à l'étude du droit; il avait cru lui faire perdre le goût de la musique, et ce fut de la vocation de jurisconsulte qu'il le dégoûta. Un oncle, professeur à l'Université, aurait voulu à son tour qu'il revêtît la robe doctorale. Le neveu ne se montra pas plus disposé que le fils à entrer dans une carrière pour laquelle il ne se sentait aucun attrait. La musique n'est pas une maîtresse moins jalouse que la sculpture; elle veut aussi qu'on soit à elle tout entier; elle finit par entraîner ce jeune cœur qui ne demandait qu'à la suivre. M. Boucheron n'était pas le seul de sa famille dont la nature eût été dominée par ce sentiment de l'art qui s'empare d'une existence: un bisaïeul s'était fait un nom comme sculpteur. Parti de Tours, sa patrie, il était devenu directeur des fonderies de l'arsenal de Turin. Les beaux vases en bronze du jardin royal sont de lui. Son portrait, peint par M. Rigaud et possédé par M. Boucheron, vous met en présence d'une figure énergique, où se lit dans tous les traits l'empreinte d'une volonté devant laquelle ont pu se fondre les choses de la vie, comme le dur métal jeté par lui dans la fournaise le soumettait aux formes qu'il lui imposait. Arrivé à une position qui satisfaisait son ambition, lui attirait les faveurs de la cour et ouvrait à sa famille, sous le ciel d'Italie, des perspectives que celui de la Touraine ne pouvait lui offrir, il se fixa en Piémont. Le maître de chapelle du Dôme est ainsi un Français né à Turin. Il parle les langues musicales. Il n'a trop rien non plus de la manière italienne. Il proclame lui-même son éclectisme dans sa *Philosophie de la musique* (1). Avant d'en venir à ses théories, il est bon de remonter jusqu'à l'autre extrémité de la chaîne des maîtres qui l'ont précédé.

Les chroniqueurs et les historiens qui ont fourni tant de détails sur le Dôme sont unanimes dans leur silence sur l'histoire musicale. Le docteur Giulio Ferrario donne seul quelques uns des noms des maîtres de chapelle. Le Dôme avait remplacé l'église Sainte-Thècle; cette église possédait un chapitre dont faisaient partie des chanoines appelés *mazzacanonici;* deux d'entre eux conduisaient le chant. C'est encore parmi cet ordre de chanoines qu'est pris aujourd'hui le maître de chœur, et leur nom vient d'une masse pareille à celle de nos huissiers de l'Université, qui est un des insignes de leurs fonctions. Puisqu'il existait des chanteurs à Sainte-Thècle, il est probable qu'ils passèrent avec le chapitre dans la nouvelle cathédrale. On sait que, non-seulement ces maîtres de chant enseignaient le chant sacré aux jeunes clercs attachés au service de l'Eglise et des-

(1) *Filosofia della musica, a retetica a que a l'arte,* di Raimonda Boucheron, Mº di Capella. Milano, 1842.

tinés au sacerdoce, mais qu'ils les préparaient aux études théologiques par les études classiques, ainsi que cela s'est fait de tout temps dans les maîtrises. Pour tout ce qui précède le quinzième siècle, on en est réduit aux conjectures. Il me paraît inutile de s'y risquer.

De l'année 1483 part la série authentique des maîtres de chapelle du Dôme dans la personne de Gaffurio de Lodi, homme très-versé dans la science d'alors, et dont on conserve une œuvre à la bibliothèque Ambrosienne, et aux archives du Dôme deux grands livres de messes, de psaumes, à quatre et cinq voix, écrits en notes carrées dans le style flamand, qui dominait à cette époque.

Quelques-unes des hymnes de Gaffurio sont en langue italienne, et d'une liberté de langage qui ferait douter qu'elles eussent pu être chantées dans un temple. Gaffurio meurt en 1525, et jusqu'en 1606 aucun compositeur n'est appelé à diriger la musique du Dôme. Dans cet espace de temps, saint Charles avait apporté des réformes et réduit à trente le nombre des chanteurs. On ignore les motifs de cette réduction, car saint Charles faisait grand cas de la puissance morale de la musique, et c'est en l'employant qu'il parvint à faire cesser les excès auxquels on s'abandonnait le premier dimanche de Carême. Il fit célébrer ce jour-là une messe solennelle, où il appela toutes les ressources de l'art musical à son aide, pour arracher au moins une partie de son peuple à ces grossières bacchanales. Chaque année on célèbre encore cette messe; la pompe musicale d'autrefois a paru superflue de nos jours. Si l'on ne tient pas à distraire les Milanais des plaisirs du carnaval, il faut en conclure ou qu'ils sont plus modérés, ou que le zèle de saint Charles continue de porter ses fruits.

Sous le cardinal Frédéric Borromée reparaît au Dôme un compositeur, Vincent Pellegrino de Pise, dont les œuvres se trouvent réunies à celles de son successeur immédiat, Gabussi de Bologne.

En 1629, vient de la Romagne Ignatio Donata, le premier qui ait utilisé les orgues pour l'accompagnement. On ne s'en était servi que pour alterner avec le chœur du chapitre.

Suivent deux Milanais: J. Ant. Furato (1640) et Michel-Ange Grancino (1665). Ce dernier avait été organiste de Saint-Ambroise, puis du Dôme.

1669. J. Ant. Grossi, qui leur succède, était maître au Dôme de Novare. Il paraît être le premier dont l'élection ait été le résultat d'un concours. Il eut pour compétiteurs Fr. Bigatti, Carl. Ces. Galbiati, J. A. Celidone, Ant. Pizzala, Don Fr. Cardarello, de Rome, et don Juan Segremio. Les morceaux qui furent imposés pour sujet de concours sont restés aux archives du Dôme; Grossi pour sa part y a laissé une masse incroyable de musique faite pour la chapelle. Grossi ne manquait pas de science, mais il se plaisait dans l'étrange et même dans le baroque. Jamais il n'était plus content que quand il avait embarrassé un chanteur, et si celui-ci franchissait la difficulté imaginée par Grossi, le maestro se mettait en fureur. Ses compositions sont pour la plupart inexécutables; quelques-unes sont à deux orchestres, avec les deux orgues et les chœurs. Grossi devait être quelque prédécesseur informe des Berlioz et des Wagner.

Après lui, Carl. Consonio se fait renvoyer deux ou trois fois par le chapitre; on le réélit, on augmente ses appointements; il ne s'enfuit pas moins de Milan après avoir brûlé toute sa musique (1684). Grossi, qui s'ingéniait à rendre la sienne indéchiffrable, était dépassé par Consonio, qui rendait la sienne impossible.

J. M. Appiano (1693), Milanais, fut un contrapontiste ingénieux, mais sans charme. Quelques-uns de ses psaumes ont été conservés.

Carlo Baliani, nommé au concours (1714), est aussi l'auteur de plusieurs psaumes d'une harmonieuse simplicité. C. Gervasoni, dans sa *Musique raisonnée*, cite de lui comme un modèle le motet: *Chori angelici lætantes.*

L'élection de Fioroni (1747) lui fut disputée par: Jos. Paladino, Carl. Bovoni, de Rome, Caselli et Jassaconi, aussi de Rome. Fioroni, élève du célèbre Leo, avait été maître à la cathédrale de Côme, et fut considéré à bon droit comme chef d'école. On a de lui des offertoires à cinq parties et à huit voix d'un grand effet, des messes sans accompagnement, des litanies admirablement conçues et qu'on chante tous les ans aux solennités pour lesquelles elles ont été écrites.

En 1779 jaillit un nom plus connu, celui de J. Sarti. Le concours attira P. Anetti, élève de Gasparini; Jos. Vignali, de Bologne; Fr. Bianchi, de Crema; Raim. Mei, de Pavie, et L. Mariani, de Savone, qui mourut de chagrin d'avoir échoué. Sarti, le vainqueur, resta deux ans à Milan et obtint un congé pour aller à Saint-Pétersbourg, où il fut retenu par la cour, aux plaisirs de laquelle il travaillait. Pendant six ans il garda le titre et les émoluments de maître de chapelle du Dôme et continua d'en-

voyer des compositions; quand il cessa ses rapports avec sa chapelle, et qu'il s'abstint de demander une prolongation de congé, il fut traité comme démissionnaire. Parmi les œuvres d'un grand prix qu'on possède de lui à Milan, il faut citer une messe à huit voix, composée pour son concours, qui est son chef-d'œuvre. M. Boucheron a dans les mains un exemplaire, peut-être le seul qui existe hors de la Russie, d'un mélodrame en langue russe, *Ivan Ier, ou la Fondation de Moscou*, mis en musique par Sarti pour le théâtre de l'Ermitage.

En 1787, Carlo Monza, élève de Fivooni, ne rappela en rien son maître et mérite à peine d'être nommé.

En 1798, Nic. Zingarelli ne remplit que quelques mois son emploi. On a de lui deux messes peu dignes d'un homme qui fut appelé à diriger si longtemps le Conservatoire de Naples.

Ag. Quaglia (1799) eut affaire à un prélat qui pouvait imiter saint Charles en beaucoup de choses, mais nullement dans son estime pour la musique. Monseigneur Oppizzoni réduisit de moitié le nombre des chanteurs; il eût volontiers réduit la chapelle entière à néant.

Benedetto Neri (1823), de Rome, avait été à Novare; c'était un érudit qui suivit la voie tracée par Sarti, et sut fondre la mélodie et l'harmonie dans une agréable union. Le style de ses œuvres est docte et relevé, exprimant avec soin le sens des paroles auxquelles il s'appliquait.

M. Boucheron fut son successeur en 1847. Il y a, par conséquent, treize ans qu'il occupe le poste honorable de maître de chapelle du Dôme. Il a rempli ce temps, et par la publication d'œuvres théoriques d'une grande importance, et par l'enseignement professoral, et par la profession d'une foule d'œuvres religieuses destinées au Dôme; ses messes, ses offertoires, ses introïts, ses litanies, ses *Te Deum*, ses psaumes, etc., prouveraient déjà une fécondité remarquable, s'ils ne dénotaient en outre une science rare et une préoccupation scrupuleuse à ne pas sortir du genre austère et des pures traditions de la musique sacrée. M. Boucheron n'est point un adorateur quand même de la manière gothique de Palestrina, de Ludovico Vittoria et des vieux maîtres qu'il trouve bon de faire exécuter de temps à autre, mais qu'il ne consent pas à prendre pour modèles. Il est d'avis, et il est à coup sûr dans le vrai, que depuis Haydn, Mozart et Chérubini, il existe un style religieux propre à notre temps, et dont on ne saurait méconnaître la supériorité; aussi s'est-il étudié à enrichir le répertoire de toute la musique sacrée qui pouvait rentrer dans ses moyens d'exécution, trop peu en rapport avec la magnificence du Dôme. Autant que qui que ce soit, il gémit du sort qui est fait en Italie à la musique d'église. Le clergé fait peu de cas de la musique, et la regarde comme un bruit nécessaire qui sert à remplir les intermèdes des cérémonies, à soulager le gosier des chantres, et voilà tout. Il ne l'admet qu'à la condition qu'elle n'allongera pas la durée des offices.

On n'en est pas là au Dôme, parce qu'il y a une tradition et un répertoire, et surtout un maître de chapelle qui résiste au torrent du mauvais goût. Il n'en est pas moins à constater que le nombre des choristes est insuffisant et l'exécution défectueuse. Puisqu'on a proscrit les voix de femme et l'orchestre, ne peut-on au moins augmenter la masse des chanteurs? La question d'économie entrave tout et retombe toujours sur cette pauvre musique, qu'on rejette comme une frivolité, tandis qu'on met une importance extrême aux décorations, aux draperies, à mille futilités qui, loin d'ajouter quelque chose à la majesté des temples, la déshonorent. Comment ne comprend-on pas que dans ce grandiose édifice où tous les arts plastiques ont été convoqués, profaner la musique, c'est profaner la prière? Pourquoi tout ce marbre, ces statues, ces colonnes, si ce n'est pour servir d'asile aux élans de l'âme? La musique est la forme ailée que la prière emprunte pour s'élever vers Dieu, c'est l'encens de l'âme : comment songe-t-on à faire si peu de cas de cet art céleste? Ignore-t-on qu'il a produit des génies qui peuvent marcher de pair avec ce que l'humanité a produit de plus grand, et qu'à ce titre seul il mériterait plus de respect?

Il serait pourtant digne d'un chapitre comme celui du Dôme, dont les membres s'appelaient les cardinaux de Milan, d'avoir une chapelle musicale qui servît de modèle à toute l'Italie, qui fût l'orgueil de leur cité autant que le Dôme lui-même. En ce moment, nous le savons, il s'agit de bien autres questions, et les arts sont mal venus à sortir de leur paisible domaine pour se faire entendre au milieu des préoccupations qui agitent les esprits. Puisse l'Italie n'avoir plus bientôt qu'à

chanter dans un chœur immense des hymnes de résurrection et de paix, et, mère heureuse et rajeunie, enfanter de nouveaux génies qui la consolent de ses épreuves et réunissent autour d'elle les nations fatiguées et haletantes de leur marche vers l'avenir.

CHARLES QUESNEL.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

L'art d'improviser *selon la tonalité grégorienne*, pour orgue ou harmonium, par SEGUIN.

Préludes et Fugues, messe brève et trois saluts, par Émile CHAINE.

Scriptorum de musica medii ævi, par E. de COUSSEMAKER.

Il faut avouer que de notre temps on a besoin d'avoir une ferme résolution et un grand courage pour composer de la musique religieuse. Il faut avouer aussi que, pour signaler au public les compositions de ce genre, il n'en faut pas moins.

Nous aimons à voir les artistes aux prises avec les difficultés du style et de la forme peu définis et précisés jusqu'à nos jours. La musique religieuse, étant une spécialité de l'art musical en général, exige donc évidemment une forme spéciale. Certes, il ne nous appartient pas d'en indiquer la contexture, il y a ici, comme dans tous les arts, la liberté individuelle, qui n'est réglée que par le sentiment et par les convenances. La pensée est libre, qui serait assez insensé de vouloir lui prescrire des limites? qui oserait l'enchaîner dans des formes?

Et cependant, n'existent-elles pas, ces limites, ces formes, au moins en ce qui regarde les conventions vulgairement établies?

Ne dit-on pas tous les jours: La musique religieuse doit avoir un caractère de tranquillité, elle doit recéler plutôt la contemplation que la description, la quiétude plutôt que la passion, la simplicité plutôt que la science, l'inspiration plutôt que le savoir-faire, le sentiment plutôt que la couleur. Son but est certainement le plus difficile à atteindre : toucher les cœurs par ses accents, les prédisposer à la prière, apaiser les sens, dompter l'orgueil, la vanité, réduire le superbe et consoler les malheureux, anéantir tout ce qui sent le matérialisme et y substituer l'idéal de la vie future, de la divinité, telle est la mission qui incombe à la musique religieuse, tels sont les devoirs qui incombent aux compositeurs, telles sont les puissances avec lesquelles il faut lutter, tels sont les idées et le sentiment qui caractérisent la musique religieuse, tel est le dogme (si je puis dire ainsi) de la noble fille des cieux.

Un art qui renferme dans son sein tant de conceptions grandioses doit avoir aussi de puissants auxiliaires à mettre à la disposition de ses adeptes. L'inspiration, le génie, la science musicale, la mélodie, l'harmonie, les voix, l'orgue, l'orchestre s'offrent dans leurs inépuisables combinaisons au talent du compositeur. La simplicité d'une mélodie peut toucher les cœurs et les prédisposer à la prière, une harmonie suave peut apaiser les sens, les accords aux accents grandioses et prolongés peuvent dompter l'orgueil, la vanité, et si les accents du *tuba mirum* du *Requiem* de Mozart réduisent les superbes, les phrases du *Lacrymosa* peuvent bien sécher les larmes des malheureux. Il est des chants qui transportent l'âme vers les régions célestes et qui ôtent du cœur de l'homme le souvenir de la terre pour y mettre le souvenir de son origine divine.

L'*Ave verum* de Mozart,

Le *Pater noster* de Niedermayer,

Le *O fons pietatis* de Haydn,

Le *Miserere* d'Allegri, certaines compositions de Palestrina, de Cherubini, de Lesueur, même d'Adolphe Adam (quoi qu'en dise la jalousie des contemporains), sont de cette essence. Nous ne pouvons entrer ici dans de plus grands détails, ce qui nous conduirait plus loin que nous ne le voudrions. Revenons donc au sujet qui nous a fourni ces réflexions.

Puisque nous avons établi, et d'une façon incontestable, la grandiose mission de la musique religieuse, nous allons vous parler de deux compositeurs contemporains qui ne transigent pas avec les exigences de l'art musical religieux, et qui, comme deux athlètes, se tiennent sur la brèche, défendant l'art sacré contre les boulets et la mitraille de la routine et du mauvais goût.

Nous espérons en découvrir encore d'autres aussi vaillants défenseurs de la musique, et si les assaillants, poussés par nous ne savons quel mobile, essaient, pareils aux Titans, d'escalader l'Olympe, ils trouveront des défenseurs énergiques qui ne trembleront pas à l'aspect de leur audace et qui auront pour eux la victoire, à l'aide du bon goût. Selon nous, il a fallu un courage extraordinaire à M. Seguin : 1° pour entreprendre, et 2° pour mener à bonne fin l'ouvrage qu'il annonce sous ce titre :

« L'art d'improviser selon la modalité grégorienne, « étudié dans une série de 56 interludes faciles, propres « aux offices de l'Église, écrits dans les tons le plus généralement usités au chœur pour orgue ou harmonium. »

« A S. G. monseigneur Debelay, archevêque d'Avignon.

« Avignon, 1863. »

L'ouvrage ci-annoncé est précédé d'une préface de l'auteur dans laquelle il indique le but et la portée de son ouvrage.

Celui qui jugera cet ouvrage au point de vue de la musique du jour doit être exempt de tout préjugé, car bien des résolutions harmoniques ne lui paraîtront pas favorables et laisseront à désirer quant aux terminaisons vulgaires.

Le respect des traditions conduit seul vers le véritable progrès. Les tonalités du plain-chant existent, donc il faut les observer, et M. Seguin y a parfaitement réussi. Les morceaux étant destinés à être joués comme interludes, c'est-à-dire à remplir les intervalles des *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus Agnus* et des *hymnes*, ne sont nullement destinés à gêner l'organiste dans toute autre improvisation et laissent par conséquent une large place à la musique moderne.

Quant à la facture de ces morceaux, elle est variée graduellement depuis le simple contrepoint, note contre note, jusqu'aux artifices des imitations fuguées, selon le style des grands maîtres des siècles précédents.

Nous recommandons « *l'Art d'improviser* » à tous les organistes; les plus faibles comme les plus forts y trouveront satisfaction.

La littérature de la musique d'Église possède un excellent ouvrage de plus, et nous espérons bien que d'autres artistes suivront cette route et nous donneront de ces compositions qui sont, par leur contexture et leur développement, en harmonie avec le lieu où on les exécute.

Il y a quelques années déjà, M. Danjou nous avait parlé de certaines œuvres musicales composées égale-

ment dans la tonalité grégorienne, il est fâcheux au moins qu'elles n'aient pas vu le jour jusqu'à présent. M. Lemmens aussi s'était essayé dans ce genre qui, travaillé avec persévérance et par de tels maîtres, aurait pu devenir le point de départ d'un nouvel horizon pour la musique religieuse.

M. Emile Chaine a publié, il y a quelque temps, sous ce titre : *Préludes et Fugues*, de la musique d'orgue.

Ces préludes et fugues dénotent un compositeur de talent. Les morceaux renfermés dans ce recueil sont d'une exécution difficile, l'auteur a indiqué la pédale comme devant être exécutée par une troisième main. Si leur emploi n'est pas aisé, ces morceaux sont au moins une belle étude pour ceux qui veulent autre chose, en fait de musique d'orgue, que des puérilités et des facéties, que des improvisations ou inspirations sans caractère, sans méthode et sans raison.

Les préludes et fugues de M. Chaine sont d'une facture irréprochable, il y a là du travail sérieux, une profonde étude, une harmonie qui, malgré sa complexion, n'est jamais diffuse, obscure ni terne.

C'est de la musique à grands traits, faite sur un plan bien arrêté et non dépourvu d'une certaine originalité.

Une messe brève à trois voix, chœurs et solos, publiée récemment par le même auteur, nous a beaucoup plu. La phrase du *Gloria* : *gratias* est une inspiration charmante, très-mélodieuse.

Six motets du même auteur nous ont paru très-recommandables. Leur contexture les met bien au-dessus de beaucoup de compositions de ce genre. Ils y tiendront une bonne place dans le répertoire de la musique religieuse moderne. Nous sommes heureux quand nous trouvons de la bonne et belle musique religieuse, voilà pourquoi nous la signalons avec franchise.

M. de Coussemaker, correspondant de l'Institut impérial de France et de l'Académie impériale de Vienne, associé de l'Académie royale de Belgique, s'est fait une grande réputation par son ouvrage intitulé : *De l'Harmonie au moyen âge.*

Il vient compléter cet ouvrage si plein d'érudition par un nouveau volume portant le titre : *Scriptorum de musica medii ævi.*

Ce livre est le complément de l'ouvrage de Gerbert, *Scriptores*, ou plutôt une nouvelle collection d'écrivains sur la musique, faisant suite à celle de Gerbert.

L'histoire de la musique au moyen âge n'a commencé à être traitée d'une manière sérieuse que depuis qu'on a été à même d'en étudier les éléments dans leurs véritables sources, c'est-à-dire dans les documents et les éléments originaux. A cet égard, l'abbé Gerbert a rendu un grand service en tirant de l'oubli, en réunissant et en publiant dans ses *Scriptores* plus de quarante ouvrages inédits d'écrivains qui ont vécu depuis le IIIe siècle jusqu'au XVe. Bien que cette publication laisse à désirer sous le rapport de l'exactitude des textes et des exemples, elle est d'une utilité incontestable; elle a été le point de départ de tous les travaux solides sur le plain-chant et la musique mesurée qui ont vu le jour à la fin du siècle dernier et pendant celui-ci. Mais l'abbé Gerbert est loin d'avoir édité tous les ouvrages dignes d'être publiés. Soit qu'il ne les ait pas connus, soit qu'il ait craint de grossir démesurément son recueil, plusieurs des plus importants sont restés manuscrits. Les principales bibliothèques de France, d'Italie, d'Angleterre, de Belgique, renferment des traités du plus grand intérêt pour l'histoire de l'art.

Depuis de longues années, M. de Coussemaker s'est mis à rechercher et à recueillir les œuvres inédites; il est parvenu à en former une collection probablement unique. A diverses reprises, il a annoncé son intention de publier ses documents; mais ce projet a rencontré dans son exécution matérielle des obstacles dont il a fallu triompher. Ces difficultés sont aujourd'hui surmontées. Les traités inédits des XIIe et XIIIe siècles sont sous presse; ils formeront un volume in-4° à deux colonnes, de 450 à 500 pages.

Il contiendra les œuvres de Jérôme de Moravie, de Jean de Garlande, de Francon de Cologne, de Pierre Picard, de Walter Odington, du nommé Aristote, de Jean Balloce, d'un anonyme de Saint-Victor, de deux anonymes de Saint-Dié et d'un anonyme de Bruxelles; plus trois commentateurs : Robert de Handlo, John Hamboys et Jean de Muris. On souscrit à Paris, chez Aug. Durand, libraire, rue des Grès-Sorbonne. A Lille, chez Quarre, libraire.

GEORGES SCHMITT.

CORRESPONDANCE.

SUR LA MUSIQUE DE SÉBASTIEN BACH.

RÉPONSE A M. LOUIS ROGER.

Aux considérations que j'avais exposées sur la musique de S. Bach, M. Louis Roger a bien voulu faire une réponse. Je l'en remercie sincèrement. Mais j'avoue, à mon tour, l'embarras où je suis de répliquer; bien que la matière ne manque pas. Il y a même surabondance, et pour cette raison, peut-être serait-il plus simple de renvoyer le lecteur aux deux articles et de l'établir juge. Toutefois, comme la discussion opère, mal gré bon gré, quelque éclaircie, je serais heureux qu'on me permît de revenir sur la question encore une fois, et d'examiner, à mon tour, certains points de la réponse de M. Roger, qui, tout d'abord, paraît se plaindre du nombre et de la diversité des questions soulevées par mes premières observations. Cependant, il devrait, ce me semble, s'en prendre à lui-même. N'a-t-il pas touché à toutes ces questions dans sa première critique? N'a-t-il pas cherché des arguments contre la musique de Bach, et dans le jugement de la foule, et dans les manifestations de ce grand génie, et dans la différence de son siècle et du nôtre, et dans la transformation des moyens d'action, etc...? Or, pour remettre Bach à sa place, ne fallait-il pas répondre sur tous ces points? M. Roger ne voudrait pas, je pense, m'interdire les armes dont il se sert.

Quelques lignes plus loin, je suis accusé d'outrages envers l'humanité, de puritanisme exagéré; c'est un peu, je crois, l'effet de mes malheureuses catégories. Or, ici je laisse l'honorable écrivain, à qui je m'adresse, responsable de mettre personnellement dans chacune ceux qu'il voudra. La classification générale n'a pas à en souffrir. Pour la troisième catégorie en particulier, j'ajouterai quelques explications. Un individu sans éducation, sans instruction est incapable de porter un jugement. On peut le pousser aussi et même, à cause de la déchéance de notre nature, plus facilement dans le mal que dans le bien, dans des futilités que dans des œuvres sérieuses. Il en est de même de la foule, composée d'individus du reste. En fait d'art comme en toute chose, l'éducation lui est nécessaire, si l'on veut tenir compte de ses jugements. Mais, si la foule est susceptible d'éducation, en revanche on peut la lui donner bonne ou mauvaise. Dans ces deux cas son jugement sera bon ou mauvais. Et qui ne serait embarrassé de prouver la bonne éducation du public d'aujourd'hui? M. Roger, je pense, ne s'appuie pas sur d'autre principe quand il dit : « Si, par hasard, « la foule bat des mains à une œuvre que mon goût ré- « prouve, je cherche avec sollicitude la raison de cette « préférence, et il est rare que je ne la trouve pas.» Mais ne puis-je pas, à mon tour, m'écrier : « Si, *par hasard*, la « foule n'applaudit pas une œuvre que mon goût ap- « prouve, je cherche avec sollicitude la raison de cette « indifférence, et il est rare que je ne la trouve pas.» Ou plutôt je la trouve immédiatement dans l'éducation. Et ceux que Dieu charge de cette œuvre sont responsables

de ce qui en résultera. Il est beau de saluer les générations de l'avenir, il serait bon de faire l'éducation de la génération présente.

M. Roger relève, par parenthèse, un soi-disant aveu de ma lettre d'envoi, où je disais que je n'examinais pas la musique de Bach au point de vue catholique. « Mais à « quel point de vue se place-t-il donc? » ajoute-t-il. Au point de vue de l'art en général, répondrai-je. Mon contradicteur s'y est placé lui-même pour attaquer le grand organiste allemand. Je ne vois rien dans sa première critique qui indique autre chose. J'ai répondu sur le terrain où la question se trouvait pour le moment.

Je ferai aussi remarquer à M. Roger qu'il ne faut pas confondre la forme fuguée en général avec les idées développées sous cette forme. Mozart a écrit des fugues; s'ensuit-il qu'il ne soit pas resté *lui* dans ces pièces? Non évidemment, sauf le caractère général du morceau, tout le reste : mélodies, rhythmes, harmonie, conduite des idées, tout dénote Mozart, aussi bien qu'une de ses symphonies. De même, un concerto, un prélude, une fantaisie pour orgue, dénotent Bach aussi bien qu'une fugue. Le génie n'est pas dans la forme en soi, mais bien dans les idées et la manière dont elles sont exprimées par cette forme. S'il en était autrement, il faudrait soutenir, par exemple, que le plus misérable pot-pourri vaut mieux que la grande fantaisie en *fa* mineur pour piano à quatre mains de Mozart. Pourquoi? Parce que cette fantaisie est fuguée et que le pot-pourri ne l'est pas. M. Roger peut conclure de là que notre admiration s'applique aux idées bien plus qu'à la forme par laquelle elles sont exprimées.

Je trouve aussi que M. Roger fait bien lestement le compte à l'autorité des grands musiciens; et sur ce point, je crois sa thèse insoutenable. Il m'oppose, il est vrai, le jugement de Mozart sur l'abbé Vogler. Mais, sans me mettre en frais d'érudition, j'en conclurai, en bonne logique : 1° qu'il m'offre un témoignage particulier, isolé, ayant peu de force par conséquent; 2° que la biographie de M. Fétis donne le mot de Mozart ainsi qu'il suit : *C'est un fou qui s'imagine qu'il n'y a personne au-dessus de lui.* Ce qui est un peu différent. 3° que personne ne doit s'étonner de ce mot de la part de Mozart, si terrible pour les œuvres qui ne revêtaient pas un cachet de perfection suréminente; 4° qu'à cette époque, Vogler en effet ne faisait qu'apparaître, et avait déjà beaucoup de prétention; 5° que dans tous les cas, sans être fanatique de Mozart, je lui crois trop d'esprit pour avoir dit ce mot sans raison aucune. M. Fétis même les indique, ou tout au moins les laisse soupçonner. 6° Que, pour moi personnellement, je croirai volontiers ce que dit Mozart. J'ai en effet le témoignage d'un excellent musicien, mort il y a peu de temps à un âge très-avancé. Dans une de nos conversations il m'a affirmé, qu'étant jeune, il avait entendu l'abbé Vogler jouer sur l'orgue le fameux rondo pastoral de Steibelt, sans oublier le tonnerre. Je ne sais si M. Roger trouve dans ce fait la preuve d'une dignité exquise, et d'une grande science du vrai style de l'orgue. Mais passons; je le répète, cette thèse est insoutenable. L'autorité n'est pas de ces choses qui s'effacent d'un trait de plume; si l'on rejette le jugement de ceux qui s'y connaissent, quel cas fera-t-on raisonnablement de l'opinion des gens qui ne s'y connaissent pas?

Donc, pour revenir à la question première, Bach n'a pas *d'inspiration*, Mozart seul est *Chrysostome*. Ce fameux nom de Mozart, tant de fois invoqué, me donne des démangeaisons. Je suis tenté d'accuser ses partisans d'exclusivisme, de puritanisme exagéré. Selon eux, il n'y a qu'une forme d'art musical, c'est Mozart, encore Mozart, toujours Mozart. Très-bien! Mais, si l'on doit *suivre le char*, Mozart passera comme un autre, et viendra le temps où l'on dira : Mozart n'est plus de notre siècle, malheur à qui prend son parti! Il faut se résigner aux conséquences du système. Nous serons moins embarrassés, nous qui, il est vrai, admirons Bach, Palestrina, Haendel et autres anciens, sans pour cela dédaigner Mozart, Beethoven, Weber et autres modernes; nous pourrons répondre que, dans chacun de ces grands musiciens, l'idéal est exprimé d'une manière différente, mais que tous ont leur valeur propre. Pour nous Palestrina est un Chrysostome à sa façon, Haendel, Bach, Mozart, Beethoven sont aussi des Chrysostomes, chacun à sa façon. Il est facile de voir qu'ici je maintiens toujours la question sur le terrain de l'art en général.

Le char est lancé, dit M. Roger, *et nul ne l'arrêtera.* Je crois en effet que le char *de la musique moderne, mu par le lyrisme*, est lancé; mais je trouve qu'il descend une côte, et rapidement, et je crains pour ceux qui y sont montés. M. Roger, à mon avis, n'est pas de ce nombre; c'est un esprit sérieux et logique, qui ne peut se laisser entraîner par le courant de la mode. Il a écrit sur la science musicale un article remarquable, et sa réponse semble en être le contre-pied. Aussi je lui avouerai franchement que je ne la regarde pas comme l'expression vraie de ses sentiments. On y trouve quantité d'assertions gratuites, quantité surtout de *phrases sentimentales greffées sur du bleu d'azur*. Je soupçonne plutôt une tactique très-adroite de sa part. Il a, si je ne me trompe, voulu exposer, dans tout leur jour, les raisons données par les esclaves de la mode contre les œuvres des grands maîtres, avec le désir de voir ce pompeux échafaudage s'affaisser sur lui-même et s'évanouir devant un ou deux arguments sérieux. Je souhaite avoir répondu à ses vœux, et je le remercie en même temps de l'exquise délicatesse qu'il a su si bien employer pour faire triompher la cause de la vérité en fait d'art musical.

M. N. COUTURIER.

Je ne me repens pas d'avoir échangé quelques articles avec M. Couturier. Cela nous a permis d'appeler l'attention des musiciens sur plusieurs questions qui n'ont point été suffisamment élucidées. Je savais, d'ailleurs, que j'avais affaire à un homme fort compétent dont les publications de musique religieuse témoignent d'un goût irréprochable. M. N. Couturier a réuni, en effet, dans un recueil destiné aux élèves de sa maîtrise, un très-beau choix de morceaux pris dans les œuvres de Palestrina, d'Orlando, de Vittoria, de Himmel, d'Haydn, etc. On voit donc, pour peu qu'on se reporte aux différents articles publiés dans la *Revue de musique sacrée*, que M. Couturier est des nôtres en principe, puisqu'il cherche à propager des œuvres que nous nous évertuons nous-mêmes à faire revivre. Quelques divergences d'opinions sur l'économie de la science musicale et sur l'application de quelques principes ne peuvent pas nous diviser tout à fait. Qu'importe, après tout, que notre honorable correspondant ait plus ou moins d'affection pour un genre, l'essentiel est que le but poursuivi par lui ne soit pas opposé au nôtre. Les procédés, nous ne saurions trop le répéter, ne sont que les wagons qui portent l'intelligence et la conduisent au terme désiré : l'idéal! Le procédé, c'est l'engin qui donne à la pensée le mouvement de propulsion, c'est l'élément saisissable, visible, humain, qui la rend saisissable, visible, humaine. En littérature, les formes ou les procédés se sont appelés hexamètre, pentamètre, iambe, rondeau, virelay, triolet, mystère, tragédie, fable; en musique : fugue, contre-point, imitation, diaphonie, déchant, canon, sonate, symphonie, oratorio, opéra, chanson, vaudeville, etc. Qu'est-ce donc que cela, s'il vous plaît, si ce n'est autant de moyens de donner un corps visible à l'idée invisible? Mais de ces procédés, de ces enveloppes mortelles de la pensée, laquelle est la meilleure? Toutes sont bonnes, avons-nous dit dans un article que M. Couturier nous a fait l'honneur de remarquer, toutes sans exception pourront être employées par l'artiste. Mais aussi toutes sont éphémères, toutes passeront ou se renouvelleront. *Sonate, que me veux-tu?* s'écriait-on il n'y a pas un siècle; que me veux-tu, rondeau, que me veux-tu, iambe d'Archiloque, que me veux-tu, madrigal d'Orlando, que me veux-tu, vieille chanson d'Henri IV? s'écrieront à leur tour les admirateurs du lyrisme, ceux qui versent des larmes aux accents de *Guillaume Tell* et de *Christophe Colomb*, ceux qui se tordent les mains aux fureurs du drame shakspearien.

Est-ce à dire que les formes actuelles résisteront à l'épreuve du temps? Il serait absurde de le prétendre, et jamais je n'ai eu cette pensée. Les formes actuelles passeront. Une heure viendra *où elles ne seront plus de mode;* elles auront fait leur temps comme le pourpoint de nos pères. J'aurais, encore ici, à relever une confusion de M. Couturier. Il semble me reprocher de sacrifier à la mode. Mais il oublie qu'il faut distinguer entre le caprice du moment qui met en honneur des œuvres de mauvais goût, et cet acte patient, nécessaire même des années, qui modifie les formes. Ce n'est pas la mode qui a tué l'ancienne tonalité de la musique, c'est le progrès des idées. Ce n'est pas elle non plus qui a opéré toutes les transformations de l'art depuis le ballet de Lulli jusqu'à Gluck, depuis Gluck jusqu'à Meyerbeer, c'est encore et

toujours le progrès des idées. Chaque époque met une forme à la mode, et qui plus est une série d'idées. C'est pourquoi il y a toujours, dans une œuvre d'ancienne date, quelque chose qui témoigne de son âge et de sa nationalité. Prenez quatre mesures de Haydn, vous y reconnaîtrez une formule qui n'est plus de notre temps. C'est bien plus visible encore dans Rameau; on y voit l'ancienne tonalité en lutte avec l'harmonie moderne, et, au milieu de ces débats, je ne sais quoi de particulier qui ne permettra jamais à un musicien instruit de confondre un air de *Castor et Pollux* avec une mélodie de Rossini.

Je reviens à la fugue et à Sébastien Bach.

Je pense, comme M. Couturier, que le mieux est de renvoyer le public à nos deux articles, assez étendus pour qu'un jugement puisse se former entre eux. Toutefois, je crois devoir reproduire ici les quelques lignes qui ont provoqué les réflexions de mon honorable contradicteur. Le lecteur décidera si je me suis écarté du respect que nous devons à la mémoire d'un homme qui sera la gloire de l'Allemagne longtemps après ceux qui craignent le plus pour sa gloire.

« Tout en restant pour nous la plus étonnante organisation musicale qui ait existé, Sébastien Bach n'est pas et ne sera jamais pour nous le type idéal que nous cherchons. »

« Il possédait au suprême degré le talent d'invention; mais entendons-nous sur ce mot. L'invention de Bach, c'est la faculté égalée par personne de s'assimiler tous les moyens de la science et de les utiliser au profit d'une idée. Nul autre n'a su comme lui faire jaillir d'un sujet les développements dont il est susceptible. S'il enfonce le foret dans un terrain ingrat, stérile pour tout autre, il en fait sourdre une nappe d'eau qui répand l'abondance. Mais ces ondes fortifiantes ne sont pas les eaux vives qui chantent avec tant de suavité dans l'œuvre de Mozart.

« Pour parler autrement et sans métaphore, l'imagination de Bach a sa source dans un savoir étendu, incomparable et merveilleux. Sa force réside dans sa science. Il sera toujours le meilleur modèle qu'on puisse offrir aux jeunes compositeurs; mais ce serait confondre singulièrement l'art qui s'adresse à l'âme et la science qui parle à l'entendement, que de voir dans ce maître vénéré l'initiateur des dons suprêmes qui font les grands artistes. »

« D'un autre côté, nous ne croyons pas possible que l'art puisse s'immobiliser dans un homme, si grand qu'il soit. Bach appartient à un âge qui diffère essentiellement du nôtre. Il appartient aussi à une nation dont les goûts ne sont pas ceux de la nation française. Si la musique n'a pas fait ce qu'on appelle un progrès depuis Sébastien Bach, il est incontestable qu'elle a subi plus d'une révolution. Ses moyens d'action ont changé. Pour ne parler que de la facture d'orgue et du piano, quelle distance entre l'instrument que l'organiste a aujourd'hui sous les doigts et celui pour lequel Bach écrivait ses fugues! Quel abîme aussi entre le forte-piano d'Erard ou de Pleyel et cet instrument sans souffle pour lequel a été écrit le *clavecin bien tempéré!* Sans vouloir déprécier le passé, il faut bien mettre les choses à leur place et rendre aux temps et aux hommes la justice qui leur est due. Croit-on que l'auteur de la *Toccata* écrirait aujourd'hui pour l'orgue de Cavaillé-Coll comme il écrivait il y a un siècle et demi? Evidemment non. Bach imaginerait un genre nouveau. Il se mettrait au niveau de son siècle et des perfectionnements de la facture d'orgue. C'est là justement ce que doivent tenter nos organistes, sous peine de n'être pas appréciés du public. »

Je dois un dernier mot à M. Couturier.

Il a lu, dans M. Fétis, l'appréciation suivante que Mozart a faite de l'abbé Vogler : *C'est un fou qui s'imagine qu'il n'y a personne au-dessus de lui.* M. Couturier part de là pour mettre en doute ma citation, et pour justifier jusqu'à un certain point le jugement de Mozart. Je ne répondrai que par un mot, mais il sera, je crois, concluant : c'est DANS LA CORRESPONDANCE MÊME de Mozart que j'ai pris ma citation. La voici : *M. le vice-maître de chapelle, Vogler, qui dirigeait dernièrement l'office, est un farceur musical qui a de grandes prétentions et peu de savoir.* (Mozart, Vie d'un artiste chrétien. Correspondance authentique, traduite par I. Goschler, chanoine honoraire, ancien directeur du collége Stanislas. Ed. Douniol, 1857, p. 185.) Je crois que l'autorité de Mozart, lorsqu'il s'agit d'une phrase écrite par lui, est préférable à celle d'un autre. M. Couturier s'y est complaisamment arrêté parce qu'il entrait dans sa manière d'argumenter de donner raison à Mozart sur ce point pour pouvoir l'invoquer sur celui qui vient en aide à sa thèse. Mais, je le répète, l'opinion des grands hommes ne peut être acceptée qu'avec beaucoup de réserve, parce que les grands hommes ne sont pas exempts de passions. Lamartine parlant de La Fontaine m'est suspect. Victor Hugo disant que Racine est un *pieu* ne m'ébranle pas du tout; de même, le divin Mozart parlant en termes irrévérencieux de l'abbé Vogler ou reportant à Bach une partie du génie qui a créé *Don Juan*, ne renverse pas mes idées. Jamais une boutade échappée à un homme célèbre ne me mettra hors combat. J'ai trop d'exemples de la faiblesse, de l'engouement, de l'injustice et du caprice des hommes pour donner d'emblée dans un jugement souvent irréfléchi. Je persiste donc à lire *Athalie* et à boire du café, malgré la prédiction de madame de Sévigné.

M. Couturier ne s'étonnera pas s'il me voit combattre avec lui les envahissements du mauvais goût. Si je n'ai pas d'aversion pour les *nouvelletés*, comme parle Montaigne, je ne suis pas d'humeur non plus à laisser passer sans coup férir les œuvres dues à la folie ou à l'ignorance de prétendus artistes. A tout prendre, je serai toujours du parti de Sébastien Bach avec M. Couturier, contre ceux qui, n'ayant rien de la science de Bach, n'ont rien non plus de l'inspiration d'Haydn ou de Mozart.

Ceci est mon dernier mot.

LOUIS ROGER.

Monsieur le rédacteur,

Comme rien de ce qui touche de près ou de loin aux compositions de musique sacrée ne saurait être indifférent aux lecteurs de la *Revue*, je crois leur faire une chose agréable en vous adressant l'acte de décès d'un compositeur dont on chante encore les messes dans les églises de France, notamment le *Credo*, connu sous le nom de *Credo de Dumont*. Le jour précis de la mort de cet organiste n'a été jusqu'à ce jour donné par aucun biographe. Je l'ai trouvé dans mes recherches aux archives de l'Hôtel-de-Ville de Paris :

« Extrait des registres de décès de la paroisse Saint-Paul, à Paris.

Le huictiesme may mil six cent quatre-vingt-quatre, messire Henry Dumont, chanoine de Saint-Servais-de-Maistrie, abbé commendataire de Notre-Dame-de-Silly, ancien maistre de la musique des chapelles du Roi et de la Reyne, est décédé dans l'allée Saint-Pierre, à midy, duquel le corps a esté inhumé dans l'église Saint-Paul, sa paroisse, le dixiesme du dict moys.

Signés : Bignon. — Rimbault. — Mercier. »

Cet acte nous apprend ce que ne disent pas les biographes, que le musicien-compositeur Dumont était dans les ordres. Si quelques découvertes en ce genre peuvent vous intéresser, je mettrai à votre disposition des documents que j'ai trouvés dans diverses archives et qui sont complétement inédits.

Pour votre prochain numéro, je vous ferai parvenir la continuation de mon travail sur *les hymnologues modernes*.

Agréez, etc.

H. FISQUET.

FAITS DIVERS.

Parmi les princes romains il n'en est pas de plus généreux et de plus dévoué aux arts que Son Excellence le prince D. Alexandre Torlonia. C'est un fait acquis à Rome, tout aussi bien que sa rare modestie.

Nous avons lu avec bonheur les deux inscriptions suivantes dans la petite église des Franciscains réformés de Saint-Bonaventure sur le Palatin, car elles témoignent de la reconnaissance du couvent pour la restauration et l'embellissement de cette église, par les soins empressés du prince Torlonia et de ses deux frères, les ducs Charles et Marino.

La première inscription mentionne la décoration intérieure de l'édifice et l'érection du grand autel; la se-

conde fait allusion au renouvellement du pavé en dalles de marbre, à l'addition de deux petits autels et à la construction d'une voûte sur toute l'étendue de la nef.

Nous citons ces inscriptions afin qu'au besoin, en France, et pour des cas analogues, on n'oublie pas de mentionner les noms et les œuvres pies des bienfaiteurs.

MARINVS. TORLONIA
BARCENNI. DVX
TEMPLVM. ARA. MAXIMA. ORNATVQVE. ADDITO
PERFECIT. A. M D CCC XL

KAROLVS ET ALEXANDER FF. (1) TORLONIA
PII CVLTORES S. FRANCISCI ASISINATIS
ARAS MINORES SINGVLAS RESTITVERVNT
LORICIS ADJECTIS ORNARVNT
PAVIMENTVM ECCLESIÆ MARMORE STRAVERVNT
ANNO M D CCC XL

Le directeur de l'*Union chorale de Paris*, auteur du *Nouveau dictionnaire de musique illustré*, de *Paris neuf* et d'autres ouvrages estimés, a eu l'heureuse idée d'instituer un grand concours musical annuel qui a pour but de faciliter l'essor du talent. De grands compositeurs ont voulu prendre part à ces luttes intéressantes et il en est résulté des œuvres d'art du plus haut mérite.

Nous ne pouvons pas passer sous silence le deuxième de ces concours destiné à une messe à quatre voix d'hommes pour les orphéons. Ce concours mémorable où ont voulu s'engager les plus grands maîtres de la musique religieuse de la France et de l'Italie, a produit, dit-on, de vrais chefs-d'œuvre dans ce genre de composition si difficile; et les messes couronnées vont être prochainement et successivement exécutées avec pompe dans les principales églises de la capitale.

1er prix : M. NICOU-CHORON; — 2e prix : *Il sacerdote* Jacopo TOMADINI (Etats-Vénitiens); — 3e prix : M. José BARRIÈRE (de Cherbourg). — 1er accessit (*ex-æquo*) : MM. Charles ALWENS (de Châtillon-sur-Seine), et BOULEAU-NELDY (de Saumur).

Le 28 mai dernier, la Société académique de musique sacrée est allée faire entendre à Rouen le concert donné précédemment à Paris, dans la salle de Herz. Cette solennité, sous l'habile direction de M. Vervoitte, a eu lieu dans une église neuve à Sotteville-lès-Rouen. Une assemblée nombreuse et choisie assistait à cette manifestation musicale dont la presse locale a fait l'éloge. Ce résultat ne contribuera pas peu à assurer l'existence de cette Société et à faire connaître conséquemment la musique des maîtres qu'elle a pris à tâche de révéler au public.

M. Frédéric Viret, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, a composé quarante mélodies, paroles et musique, qui sont en vente depuis quelques jours (2). La plupart de ces mélodies pourront, par le choix des paroles, être admises dans les maisons d'éducation. En attendant que nous leur consacrions un article spécial, nous allons reproduire l'appréciation qu'en a faite M. Delphin Baleyguier dans un excellent article publié par l'*Univers Musical* du 11 juin.

« Voilà qui nous révèle en effet un véritable artiste, et les mélodies qui viennent d'être publiées chez M. Repos ne feront qu'élever encore davantage leur auteur dans l'estime de tous ceux qui comprennent l'art, le sentiment et la poésie. Paroles et musique sont de M. Frédéric Viret, et l'on ne sait lesquels le plus admirer, de ses vers ou de ses chants. Nous voudrions citer quelques mélodies, mais l'espace nous ferait défaut et nous craindrions de faire tort à celles que nous serions obligé de passer sous silence. »

« *Le Retour du Printemps, La Délaissée, Le Petit Ruisseau, l'Espérance, Chants du Matin*, etc., etc., sont autant de pages ravissantes qui, chacune dans son genre, ne le cèdent en rien aux œuvres des mélodistes d'outre-Rhin. »

(1) Fratres.

(2) E. Repos, éditeur, rue Bonaparte, 70.

Nos abonnés recevront avec cette livraison : 1o une **Élévation** pour l'orgue, par M. *André Lemoine;* 2o un **Tantum ergo** à quatre voix, avec accompagnement d'orgue par *Bortnianski;* 3o une **Élévation** pour l'orgue et un **Tantum ergo** à quatre voix, par M. *Georges Schmitt.*

LA FRANCE PONTIFICALE.

HISTOIRE CHRONOLOGIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES ÉVÊQUES ET ARCHEVÊQUES DU DIOCÈSE DE PARIS, DEPUIS SAINT-DENYS JUSQU'A MONSEIGNEUR DARBOY, PRÉCÉDÉE D'UNE DESCRIPTION ARCHÉOLOGIQUE DE NOTRE-DAME ET SUIVIE DE LA LISTE CHRONOLOGIQUE DES ANCIENNES ABBAYES, COMMUNAUTÉS RELIGIEUSES, ETC.

PAR M. H. FISQUET,

MEMBRE DE PLUSIEURS SOCIÉTÉS SAVANTES.

Un fort volume, in-8°.

Déjà dès le XVIe siècle, le clergé de France désirait l'histoire de ses églises particulières et de la succession de ses évêques. Un avocat au parlement de Paris, Jean Chenu (né à Bourges, le 29 décembre 1559, mort le 16 décembre 1627), après avoir publié la série chronologique des patriarches et archevêques de Bourges, Paris, 1621, in-4o, résolut de publier celle de tous les archevêques et évêques de France depuis l'établissement des diocèses. Son travail parut en latin, sous le titre de : *Archiepiscorum et episcoporum Galliæ Chronologica Historia*, Parisiis, apud Robertum Fouet, 1621, in-4°. Aussi défectueux dans son exécution que louable dans son objet, cet essai ne pouvait satisfaire la curiosité générale, et presqu'en même temps, un prêtre du diocèse de Langres, grand-archidiacre de Châlon-sur-Saône, Claude Robert (né à Cheslay en 1564, mort en 1636), ne craignit pas de travailler à la perfection d'un ouvrage dont il reconnaissait toute l'importance et l'utilité pour l'histoire de la France. Son œuvre parut et eut pour titre : *Gallia christiana*, Parisiis, 1626, in-folio. La route était tracée, mais c'était à des écrivains plus habiles qu'était réservée la gloire du succès. En 1645, le clergé de France chargea les deux célèbres jumeaux Scévole et Louis de Sainte Marthe de fouiller les cartulaires que Claude Robert n'avait point eus à sa disposition et d'y porter le flambeau de la critique. Louis de Sainte-Marthe, le dernier des deux frères, étant mort le 29 avril 1656, Pierre Scévole et Nicolas-Charles de Sainte Marthe, leurs neveux, se réunirent pour achever l'ou-

vrage qu'ils avaient laissé imparfait. Le clergé assemblé cette même année à Paris continua la commission qui avait été donnée aux deux jumeaux, de travailler au recueil immense de la *Gallia christiana*. Abel-Louis, leur frère, prêtre, et plus tard, général de la congrégation de l'Oratoire, voulut prendre part à ce travail qu'il revit, qu'il lima et dont il composa l'épître dédicatoire et la préface. Les trois collaborateurs reçurent alors les compliments de tout ce que la France possédait de savants de tous les ordres. Enfin, le livre fut imprimé en quatre volumes in-folio et offert au clergé, le mercredi 13 septembre 1656, dans l'état où il devait être et malgré les brigues des ennemis secrets des auteurs.

L'ouvrage trouva des censeurs. Il y en eut qui reprochèrent aux frères Sainte-Marthe d'avoir publié ce grand travail sous leur nom, au lieu de le faire sous celui de Claude Robert. Mais Claude Robert avait-il été plus scrupuleux, lui qui n'avait travaillé que d'après *Demochares* ou Antoine de Mouchy, qui fut le premier à donner quelques catalogues d'évêques en un corps, et Jean Chenu, qui les avait augmentés? Le docteur de Launoi fut un des censeurs, et il ne tint pas à lui qu'on ne regardât les frères Sainte-Marthe que comme des continuateurs qui n'avaient fait qu'ajouter leurs fautes à celles de Robert.

Mais pour quelques censeurs que trouva la *Gallia christiana*, une infinité de savants s'empressèrent de marquer aux auteurs l'estime qu'ils en faisaient. Quelques éloges qu'on eût donnés à leur collection, quelque mérite qu'eût l'ouvrage par lui-même, il était encore défectueux en bien des parties; aussi l'assemblée du clergé de 1710 chargea-t-elle le P. Denys de Sainte-Marthe, depuis supérieur général de la congrégation de Saint-Maur, de le refondre en entier. On ne pouvait sans injustice lui ravir cet honneur, c'était un bien de famille. D'ailleurs la savante congrégation de Saint-Maur était alors en possession d'enrichir le public d'ouvrages de la nature de celui-ci. Plus occupée du solide que du brillant et des grâces attachées aux ouvrages d'imagination, elle était regardée dans la république des lettres comme l'organe du vrai, puisé dans les sources les plus pures. Le P. de Sainte-Marthe, secondé de quelques religieux qu'il choisit, n'eut plus d'autre occupation que celle d'achever un monument, le plus précieux sans contredit que les lettres aient élevé à l'Eglise gallicane. Le zèle infatigable de ces illustres savants avait conduit leur travail jusqu'au douzième volume in-folio, lorsque le souffle de l'ouragan révolutionnaire dispersa la congrégation de Saint-Maur en emportant tous les autres monastères de France. Il restait à publier les provinces ecclésiastiques de Tours, de Vienne et de Besançon.

Un savant, aujourd'hui membre de l'Académie des inscriptions, M. Barthélemi Hauréau, a continué avec patience l'œuvre des Bénédictins, et deux volumes ont été ajoutés par lui à l'immense collection, devenue fort rare, fort chère, et qui ne se rencontre que dans nos grandes bibliothèques. La *Gallia christiana*, avec ses chartes, ses bulles, ses diplômes, est consultée chaque jour par les écrivains qui travaillent sur toutes les parties de l'histoire ecclésiastique de France; mais, tout entière en latin, elle exige, surtout en géographie, des connaissances qui manquent souvent même aux plus érudits. Depuis longtemps on a demandé en notre langue un ouvrage qui, remplissant l'objet de celui des Bénédictins, et, d'un format plus commode, puisse être un guide assuré pour l'auteur qui n'a point ce dernier à sa disposition.

Pour entrer dans ces vues, un vicaire général de Bordeaux et de Dax, l'abbé Hugues du Tems, entreprit, au siècle dernier, un extrait de la *Gallia christiana* sous le titre de : *Le clergé de France ou Tableau historique et chronologique des archevêques, évêques, abbés, abbesses et chefs des chapitres principaux du royaume, depuis la fondation des Églises jusqu'à nos jours*, Paris, 1774-1776, 4 vol. in-8. Cet ouvrage, que son auteur a malheureusement laissé inachevé et qui se maintient dans les ventes publiques à un prix très-élevé, ne contient que l'histoire des provinces ecclésiastiques d'Albi, d'Aix, d'Arles, d'Auch, d'Avignon, de Besançon, de Bourges, de Bordeaux, d'Embrun et de Lyon.

Un laborieux émule des Bénédictins, M. Fisquet, connu déjà par diverses publications historiques, a de nos jours voulu combler cette grande lacune dans notre histoire, et mettre la *Gallia christiana* à la portée de tous. Prenant les Bénédictins pour guides, éclairé néanmoins par des recherches particulières, par de nouveaux documents découverts depuis un demi-siècle, il a osé quelquefois contredire ses devanciers. Plusieurs productions historiques dont notre littérature s'est enrichie depuis la publication de la *Gallia christiana*, lui ont fourni des matériaux utiles, qui lui ont permis de rendre plus complets certains articles. Enfin, il y a près d'un siècle que les Bénédictins écrivaient, et depuis cette époque, combien d'événements sont venus bouleverser cette grande Eglise de France, dont la face a été pleinement renouvelée! Quelle matière plus abondante pour l'historien que la vie des évêques depuis près de cent années! C'est là le travail immense que M. Fisquet a préparé pendant près de vingt ans. L'*Histoire du diocèse de Paris* est sous presse, et paraîtra prochainement. Si, comme nous l'espérons, ce premier volume, d'une collection si précieuse pour la France, obtient parmi les savants du clergé et du monde le succès qu'il mérite, l'*Histoire des evêchés suffragants de Paris* suivra bientôt, et nous continuerons notre œuvre par la publication des autres provinces ecclésiastiques, le travail manuscrit étant complétement achevé.

E. REPOS.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18

LE PLAIN-CHANT. 4e ANNÉE. — N° 9. — 15 JUILLET 1863. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

QUELQUES IDÉES
DE LÉONARD POISSON

Léonard Poisson a écrit un *Traité critique et théorique du Plain-Chant* fort estimé encore aujourd'hui, c'est-à-dire plus d'un siècle après sa publication. Cet ouvrage étant devenu assez rare, nous avons pensé qu'il ne serait pas sans intérêt pour nos lecteurs d'en extraire quelques passages sur différents sujets. Il est bien entendu que nous ne donnons pas comme des opinions irréfutables celles que nous ramasserons dans le livre du savant écrivain. Nous serions heureux au contraire que plusieurs points effleurés à peine fussent l'objet d'une étude plus approfondie et, qu'en 1863 comme en 1750, les idées d'un homme aussi versé dans la science du plain-chant profitassent à la restauration du chant d'église.

En parcourant le *Traité critique* de Léonard Poisson, nous voyons d'abord que sa plus grande préoccupation est que le peuple puisse prendre part à l'exécution du chant liturgique.

Il s'élève dans son chapitre préliminaire contre un *Traité critique du plain-chant* imprimé chez Lemercier, en 1749. Il lui reproche « de tout vouloir amener à la musique moderne ; d'appeler *ton* ce qu'en chant grégorien on appelle *mode;* de qualifier de mineur et de majeur ce qui ne pouvait porter cette dénomination dans le système des modes grecs. »

Nous ferons remarquer, en passant, que Léonard Poisson raisonne fort judicieusement lorsqu'il repousse les termes de *majeur* et de *mineur* et lorsqu'il conclut en disant : « Que l'on rappelle aisément l'idée du majeur ou du mineur en appelant chaque Mode par son nom. »

Il pouvait aller plus loin et rejeter absolument des appellations qui n'ont leur raison d'être qu'autant que l'on ramène le système des tétracordes grecs aux lois de la gamme moderne, ce qui n'est pas plus tolérable dans la théorie que dans l'application.

Il n'admet pas non plus que le dièse et le bémol dénaturent les modes du plain-chant en en créant de nouveaux.

« Comme le chant grégorien, dit-il, est bien plus simple que la musique, il n'admet point d'autre figure de variation que le bécarre et le bémol. Le dièse qui n'y est admis que rarement et purement par accident pour *adoucir quelques duretés*, ne constitue point de nouveaux Tons ou Modes, comme le Traité voudrait nous en faire connaître. Les tremblements qu'on y fait quelquefois lui sont étrangers et empruntés de la vraie musique. »

Cette opinion de notre auteur sur les dièses et les bémols est conforme aux décisions prises dans les conférences qui se tiennent au bureau de cette Revue. Les *duretés* que le dièse et le bémol viennent *adoucir*, c'est le triton.

« Le plain-chant, ajoute-t-il, fait pour être à l'usage du public, doit être tel qu'on puisse

l'apprendre et chanter aisément. Il faut qu'il n'ait d'étendue que celle qu'une voix commune peut parcourir sans se gêner, que ses progressions soient modérées et presque toujours par degrés conjoints.... C'est à quoi les auteur du chant grégorien ont fait attention en ne sortant presque jamais de leur octave. »

Et puis encore :

« Les exemples qu'on donne dans le Traité dont nous parlons, suffisent pour faire voir combien ce qu'on propose est *hors de la portée des voix communes*, et nullement du ressort du peuple, qui a plus de part à l'Office que les musiciens. Or, le peuple n'est pas ici d'une petite considération. *C'est pour lui principalement* que s'est formé l'extérieur du culte divin ; et le chant des offices qui en fait une partie si considérable ne lui est pas indifférent. On sait, au contraire, quel est son attrait pour quantité de pièces qu'il affectionne, chacun suivant son goût et son caractère. Qu'à la place de ces chants populaires on en substitue de plus parfaits si l'on veut, et même plus harmonieux mais plus difficiles ; jusqu'à ce que le peuple soit accoutumé à un pareil changement, combien faut-il qu'il s'écoule de temps? n'y aurait-il pas aussi lieu de craindre qu'il ne passât du mécontentement au dégoût même des offices publics, si le chant était si peu à sa portée, qu'il fût obligé d'y renoncer. »

La préoccupation de Léonard Poisson touchant la participation des fidèles à l'exécution du chant a toujours été celle des esprits raisonnables. De nos jours encore, des prélats vénérables, des praticiens éclairés et des écrivains de talent entendraient avec satisfaction tout un peuple assemblé prendre part à la prière publique. L'institution du chant liturgique n'a pas eu d'ailleurs d'autre cause pour fondement.

Lorsque la Conférence dont nous parlions tout à l'heure a décidé que le chant devrait être placé dans un diapason accessible à toutes les voix, elle n'a pas eu autre chose en vue que d'offrir aux fidèles le moyen de chanter pendant les offices.

Léonard Poisson revient encore à la fin de son ouvrage sur la nécessité de mettre le chant à la portée des fidèles. Traduisant un passage de saint Nicet, évêque de Lyon ou de Trêves, il dit : « Que toutes vos voix s'unissent dans un parfait accord ; que personne ne traîne indécemment après les autres, qu'on n'entende pas l'un chanter d'un ton plus bas, l'autre d'une voix élevée au-dessus des autres; mais, que chacun s'efforce avec docilité de conformer sa voix au ton du chœur et de s'y renfermer. »

C'est toujours la même idée que poursuit notre auteur. Il est évident que l'union des voix ne sera possible qu'autant que le diapason du chœur n'exclura pas le plus grand nombre des voix, comme il arrive lorsque ce sont des basses graves qui tiennent le chant.

Revenant à saint Nicet, Poisson ajoute :

« Ce saint, après avoir rapporté l'exemple des trois jeunes Hébreux dans la fournaise, qui, dit l'Ecriture, louaient Dieu d'une même bouche, ajoute : *Et nos utique omnes quasi ex uno ore eumdemque Psalmorum sonum, eamdemque vocis modulationem æqualiter proferamus.* « De même, tout tant que nous « sommes, efforçons-nous de chanter d'une « même voix, et de prononcer comme d'une « seule bouche le chant des saints Canti- « ques. »

Léonard Poisson pousse si loin ses préoccupations touchant la participation des fidèles au chant des offices, que le faux-bourdon, « invention assez moderne, » dit-il, lui inspire quelque défiance.

Il est évident, pour tout esprit droit, que le vœu de l'Église a toujours été que le chant liturgique fût l'organe de la prière en commun. Alléguer que le graduel n'a jamais pu être populaire et qu'il ne le sera jamais, c'est faire la part tout simplement d'une partie des offices réservés au chœur, mais cette part étant faite, il reste encore aux assistants les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* des différents rites, les proses, les hymnes, les psaumes et beaucoup de chants particuliers à certains diocèses. Nous avons entendu dans quelques provinces toute la masse des fidèles chanter avec beaucoup d'ensemble des répons en usage pendant la procession du Saint-Sacrement ; nous citerons *Homo quidam* et *Melchisedec*. Une oreille musicienne aurait trouvé certainement plus d'une note à reprendre dans le chœur immense des fidèles, mais à un autre point de vue on aurait pu y voir un spectacle imposant, rappelant à un certain degré les anciennes assemblées des chrétiens, tant il est vrai que la manière de considérer les choses peut leur donner plus ou moins de prix.

Les fidèles ont chanté dans le temple dès l'origine du christianisme. De ce que les chantres seuls avaient le droit de monter à l'ambon ou jubé, on a voulu conclure que les fidèles ne chantaient pas. La défense faite en l'an 366

par le concile de Laodicée est une preuve au contraire de l'empressement des fidèles à prendre part à l'exécution du chant liturgique. On ne réprime qu'autant qu'il y a abus. Or, c'est ce que fit le concile de Laodicée.

Le 15e article de ce concile « veut qu'il n'y ait que les chantres inscrits dans le canon ou le catalogue de l'église, à qui il appartient de monter sur l'ambon ou jubé et d'y chanter sur le livre. » C'est le sens de ce canon, lequel par conséquent ne défend pas au peuple de chanter dans l'église, puisqu'il est certain que c'était la coutume chez les Grecs qu'il y chantât, comme le prouvent saint Basile, *Epist. ad Neocæsarienses*, et saint Jean Chrysostome, dans sa première homélie sur ces paroles d'Isaïe : *Vidi Dominum*.

Le concile de Constantinople, tenu l'an 692, n'est pas moins explicite lorsqu'il dit en parlant de la semaine de Pâques : Les fidèles s'occuperont dans les églises à *chanter des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels*.

Comment les fidèles eussent-ils chanté les psaumes et les hymnes s'ils n'avaient pas été dans l'habitude de les chanter?

On objecte encore que les fidèles n'avaient pas de livres, qu'ils ne pouvaient conséquemment suivre les offices. L'objection n'est pas sérieuse. Avant l'invention de l'imprimerie chaque famille avait son missel ou son livre d'heures qui se transmettait de père en fils. Des copistes étaient occupés dans les cloîtres à en fabriquer pour toutes les fortunes. Depuis le manuscrit grossier du paysan ou du marchand jusqu'aux livres enluminés qui faisaient l'admiration des reines de France et qui sont encore aujourd'hui la fortune de nos bibliothèques, il y avait des livres pour tous ceux qui savaient lire. Seulement on les conservait avec un peu plus de soin que de nos jours. Au reste il suffit d'être un peu initié à la lecture des poètes, des historiens, des orateurs, qui sont assez nombreux avant la découverte de Guttemberg, pour être convaincu que la pénurie des livres ne se faisait pas sentir autant qu'on voudrait le dire. Horace, cet ami des livres, ne se plaint pas de leur rareté. Dans son temps comme dans le nôtre il y avait des livres qui étaient lus de tout le monde, d'autres qui ne l'étaient de personne. Le succès multipliait les éditions alors comme aujourd'hui. Qu'on relise la vingtième épître du livre premier :

« *Vertumnum, Janumque, liber, spectare videris, etc.* »

que Boileau a si bien traduite :

« J'ai beau vous arrêter, ma remontrance est vaine :
« Allez, partez, mes vers, dernier fruit de ma veine, » etc.

on y verra que du temps d'Horace il y avait des lecteurs comme il y en eut depuis lorsque vivait saint Augustin.

N'oublions pas non plus que la mémoire jouait un grand rôle avant l'invention de l'imprimerie. Ce n'est pas sans motif que l'on a appelé le plain-chant de saint Grégoire chant traditionnel. C'est que la tradition se chargeait en effet, à cette époque, de transmettre les mélodies chrétiennes, comme les bardes conservaient les poèmes et légendes qui vivent encore dans le souvenir du peuple.

Nous avons insisté sur cette importante question du chant exécuté par les fidèles, parce qu'il nous paraît naturel que ce qui était une vérité dans l'Église primitive en soit une encore au temps où nous vivons. Le plain-chant acquiert d'ailleurs un plus grand prix lorsqu'il est considéré comme le chant de tous les fidèles que lorsqu'on voit en lui le chant de quelques hommes exclusivement consacrés à son interprétation. Léonard Poisson devait l'entendre ainsi, et nous sommes parfaitement de son avis.

L. C. LAURENS.

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE EN RUSSIE

(3e *article* (1).)

C'est à l'illustre maison des Romanof, élevée au trône en 1613, que la Russie doit sa participation à la civilisation européenne. Une foule d'Allemands, d'Anglais, de Français, appelés dans le pays, y apportèrent les idées, les sciences et les arts des nations occidentales.

Vers l'époque à laquelle parut le recueil préparé par la commission, des artistes éminents : Galuppi, Araï, Sarti, Saliéri vinrent d'Italie sur l'invitation de l'impératrice Élisabeth et de l'impératrice Catherine II. Ils exercèrent successivement à Saint-Pétersbourg les fonctions de maîtres de chapelle du chœur de la cour.

A cette même époque, plusieurs artistes russes, tels que Bérézofsky, Bortniansky, Davidof, Védel, Detchéreff, se distinguaient par des compositions religieuses très-remarquables.

En 1765, l'impératrice Catherine II envoya Bérézofsky à Bologne pour y étudier l'harmonie et la composition chez le père Martini. Il

(1) Voir les livraisons du 15 mai et du 15 juin.

revint en Russie en 1774 et mourut trois ans après, en 1777, au moment où son talent donnait les plus belles espérances. Il n'était âgé que de 32 ans.

Bortniansky (Dmitry Stepanovitch) était appelé à porter aussi haut que possible la gloire de la musique religieuse en Russie.

Né en 1751, dans la ville de Gloukoff, gouvernement de Tchernigoff, il révéla dès son enfance son goût inné pour la musique. Il venait d'atteindre à peine sa septième année, lorsqu'à la faveur d'une belle voix de soprano il fut admis au nombre des chantres de la cour. L'impératrice Elisabeth, ayant remarqué ses heureuses dispositions, confia son éducation musicale à Galuppi, alors maître de chapelle à Saint-Pétersbourg. Celui-ci, quelques années après, étant retourné en Italie, les études de Bortniansky allaient être interrompues, lorsque Catherine II, qui avait pressenti le génie de son protégé, voulut que Bortniansky allât rejoindre son premier maître. Il arriva en Italie en 1768, et c'est sur cette terre classique de la musique, qu'après avoir étudié successivement aux académies de Bologne, de Rome et de Naples, il donna l'essor à son imagination en composant, outre des opéras, des symphonies, des sonates et des morceaux de tout genre.

Cependant, bien que toutes ses œuvres fussent parfaitement accueillies du public, ce n'était pas là ce qui devait assurer sa gloire, et des travaux d'un autre genre allaient bientôt faire ressortir et briller son génie. C'est dans sa patrie même qu'il devait cimenter la renommée que pendant onze ans il s'était acquise en Italie.

En 1779, il revint à Saint-Pétersbourg, où il fut maître de chapelle du chœur de la cour.

En 1796, ce chœur fut nommé chapelle impériale, et l'on conféra à Bortnianski le titre de directeur.

Comme on l'a vu précédemment, le chœur de la cour existait déjà depuis le règne du tsar Alexis Mikhaïlovitch, mais il laissait beaucoup à désirer lorsque Bortnianski en prit la direction. Cet homme habile, se consacrant exclusivement à ses nouvelles fonctions, mit tous ses soins à perfectionner cette belle institution, et c'est dans ce but principalement qu'il se livra à la composition religieuse.

Il mit en musique 45 psaumes à quatre et huit parties. On lui doit en outre une messe à trois parties et une grande quantité de morceaux détachés. Dans toutes ses œuvres, qui portent le cachet de son génie et de ses études en Italie, on admire un profond savoir et une longue expérience de l'art.

Son harmonie est pure et correcte, ses mélodies sont simples et toujours empreintes d'un caractère éminemment religieux.

Ses ouvrages, tous écrits sur des paroles russes, sont peu connus en France, ce qui est fâcheux, car ils pourraient avec avantage servir de modèle à beaucoup de compositeurs français, qui ignorent encore la différence qui doit exister entre la musique religieuse et la musique dramatique.

Cependant, depuis quelques années, le nom de Bortnianski commence à se répandre dans notre pays.

En 1850, M. Berlioz, qui dirigeait alors la grande société philharmonique fondée par lui l'année précédente, fit entendre, dans un des concerts de cette société, le *Chant des chérubins*, de Bortnianski. Ce *Chant des chérubins* n'est autre chose que le *Sanctus* de la messe russe. Il eut un grand succès. M. Berlioz fit aussi exécuter le *Pater* du même auteur et publia ces deux morceaux chez l'éditeur Richault. Un fragment du *Chant des chérubins* parut également dans la *Revue de la musique religieuse*, de M. Danjou, livraison de juin 1847, page 213. Ce magnifique morceau a paru tout entier avec les paroles du *Tantum ergo*, dans le dernier numéro de la *Revue de musique sacrée*, 15 juin 1863.

Le *Chant des chérubins* est maintenant très-connu en France. Il en sera de même, dans un avenir prochain, de beaucoup d'autres non moins remarquables que nous avons entendus à la chapelle russe.

Toutes les compositions de Bortnianski eurent un succès très-grand et très-mérité en Russie. Ce succès, disons-le, eut même un grave inconvénient. Bortnianski avait composé un certain nombre de morceaux sur des paroles religieuses qui n'appartenaient pas à la liturgie; on les tolérait cependant à la chapelle de l'Empereur. La plupart des églises adoptèrent ces compositions. Quoique assez simples, elles étaient encore trop difficiles pour être chantées convenablement par des chantres dont la plupart étaient entièrement étrangers à toute espèce d'instruction et particulièrement aux notions les plus élémentaires de la musique. Il en résulta que ces chants étaient ordinairement massacrés. On pouvait y porter remède; mais un fait plus sérieux arriva, c'est que les compositions de Bortnianski prenaient de plus

en plus la place de l'ancien plain-chant, et parfois aussi des prières liturgiques, ce qui arriverait infailliblement en France si un zèle intelligent et courageux ne cherchait pas à maintenir le chant grégorien dans nos églises. L'empereur Alexandre Ier se vit donc obligé d'interdire dans les églises, et même dans sa propre chapelle, toutes les compositions de Bortnianski dont les paroles n'appartenaient pas à la liturgie. On se rendit aux ordres de l'empereur sans que le chant s'améliorât dans les églises.

Bortnianski, voulant remplacer ses compositions interdites par des morceaux d'une orthodoxie parfaite, se mit à harmoniser l'ancien plain-chant en faux-bourdon. On en fit usage dans la chapelle de la cour; mais, comme il n'était pas édité, les chantres des autres églises crurent n'avoir rien de mieux à faire que de chercher à l'imiter en improvisant des faux-bourdons à trois ou quatre parties. On devine ce que pouvait être un chant d'ensemble dans lequel chacun faisait une partie à sa manière.

Bortnianski sentit alors la nécessité de publier une édition de plain-chant correctement harmonisé. La mort, malheureusement, ne lui en laissa pas le temps. Après avoir laissé tant de titres à l'admiration de la postérité, il expira le 28 septembre 1825, à l'âge de 74 ans.

Après sa mort, la direction de la chapelle Impériale fut confiée au conseiller privé de Lvoff, homme doué d'un goût exquis et profondément versé dans la connaissance des grands maîtres de l'art musical.

Ami intime de Bortnianski et l'un de ses plus sincères admirateurs, de Lvoff se fit un devoir de suivre scrupuleusement la marche tracée par son prédécesseur. Il ne fit d'autres réformes que celles qui semblaient nécessaires du vivant même de son ami.

C'est ainsi qu'il appliqua toute son attention à l'éducation des enfants attachés au chœur de la chapelle, et qu'en administrateur éclairé il mit un ordre parfait dans les affaires de son important établissement.

Il fit graver la collection des œuvres de Bortnianski et voulut en employer le produit aux améliorations qu'il avait projetées.

De Lvoff a publié un petit ouvrage en langue russe intitulé: *Du chant en Russie*. Nous lui devons quelques-uns des détails que nous venons de donner sur Bortnianski.

La chapelle Impériale était dans cet état florissant lorsqu'à la mort de Lvoff, en 1836, son fils, Alexis de Lvoff, fut appelé à lui succéder.

Louis ROGER.

(*La suite prochainement*.)

LES HYMNOLOGUES MODERNES.

(SUITE ET FIN.)

Jean-Baptiste Santeuil n'est point le seul hymnologue de son temps. Son frère, Claude Santeuil, né en 1628, à Paris, où il est mort en 1684, fournit aussi d'assez belles hymnes au Bréviaire de ce diocèse; mais, ainsi qu'il arriva pour les tragédies de Thomas Corneille, le grand nom qu'elles rappelaient fit tort à leur réputation. Comme il vécut longtemps au séminaire de Saint-Magloire, en qualité de prêtre séculier, on lui donna le nom de *Santolius Maglorianus*, pour le distinguer de son frère, le chanoine de Saint-Victor, *Santolius Victorinus*. Le manuscrit de ses *Hymnes* forme deux volumes in-4, et parmi celles qui ont été publiées dans le Bréviaire parisien, nous citerons surtout l'hymne des Vêpres de la fête de la Trinité :

Ter sancte, ter potens Deus,
Incomprehensa Trinitas :
O lux perennis! propriis
O ter beata gaudiis!

Et celles de l'Octave de tous les saints :

O vos unanimes Christiadum chori.... (*Vêpres*);
Adeste, sancti, plurimo... (*Laudes*).

Un neveu des deux Santeuil, appelé, comme le précédent, Claude Santeuil, voulut aussi, après eux, tenir la lyre sacrée. Celui-ci fut échevin à Paris, et est mort en 1729, après avoir publié un recueil d'*Hymnes*, Paris, 1723, in-12. Aucune d'elles ne fut trouvée digne de figurer dans un Bréviaire.

Après Jean-Baptiste Santeuil, l'hymnologue le plus célèbre est, sans contredit, Charles Coffin, né en 1676, à Buzancy, diocèse de Reims, mort à Paris, le 21 juin 1749. C'est un des hommes qui cultivèrent en France, avec le plus de succès, les lettres latines. Après avoir brillamment terminé, au collége du Plessis, à Paris, des études qu'il avait commencées à Beauvais, il fut, en 1701, nommé, par Rollin, régent de seconde au collége de Dormans-Beauvais, où il lui succéda, en 1713, comme principal. Des productions en vers et en prose dans lesquelles éclatait la latinité du siècle d'Auguste, des poëmes sur les événements

publics, des discours sur des circonstances qui lui étaient personnelles, un talent singulier pour former la jeunesse, avaient déjà, depuis longtemps, fixé sur lui l'attention du monde savant. L'habileté dont il fit preuve dans ses nouvelles fonctions le fit revêtir, en 1718, de la première dignité universitaire, celle de recteur. Son rectorat fut illustré par l'établissement de l'enseignement gratuit dans les colléges, événement auquel il eut beaucoup de part, et qu'il célébra par un très-beau *Mandement*. A l'expiration de ses trois années de rectorat, il reprit, au collége de Beauvais, ses fonctions de principal, qu'il conserva jusqu'à sa mort. Il fit paraître, en 1727, un volume de poésies latines où l'on trouve autant de grâce que de facilité. L'on y admire surtout une *Ode* charmante au vin de Champagne; elle valut à son auteur, de la part des Rémois reconnaissants, l'envoi annuel d'un panier de leurs meilleurs produits. L'heureux disciple d'Horace, d'Ovide et de Catulle, s'éleva plus tard à des chants plus sérieux. Il s'occupa, dans les dernières années de sa vie, de la révision de l'*Anti-Lucrèce* du cardinal de Polignac, et composa, pour le Bréviaire de Paris, des *Hymnes* qui, depuis, ont été adoptées dans tous les Bréviaires nouveaux. Une heureuse application des grandes images et des endroits les plus sublimes de l'Écriture, une simplicité et une onction admirables, une latinité pure et délicate, leur donneront toujours un des premiers rangs parmi les ouvrages de ce genre. Si Santeuil se distingua par la verve et par la poésie, Coffin eut cette douceur, cette piété de sentiments, cette simplicité majestueuse qui doivent former le caractère particulier de ces sortes de productions.

Coffin, il faut bien l'avouer, était un des appelants de la célèbre bulle *Unigenitus*. Aussi fut-on généralement étonné qu'on eût choisi, pour composer des hymnes destinées à être chantées dans les églises, un poëte qui pouvait faire passer dans son travail des opinions schismatiques. Dans une *Lettre sur le nouveau Bréviaire*, datée du 25 mars 1736, et qu'on a lieu de croire de Claude-Réné Hongnant, jésuite, mort à Paris, en mars 1745, et qui fut un des rédacteurs des *Mémoires* de Trévoux, on critique avec âpreté le choix d'un pareil hymnographe; mais le talent poétique de ce professeur, la beauté de la plupart de ses hymnes, firent oublier les plaintes d'Hongnant et de quelques autres, et M. de Vintimille, archevêque de Paris, qu'on n'accusera certes pas de jansénisme, continua sa protection à Coffin.

Il serait beaucoup trop long de dresser le catalogue de toutes les Hymnes qu'il fournit au Bréviaire de Paris, mais nous ne saurions passer sous silence les suivantes :

Statuta decreto Dei (*Vêpres de l'Avent*).
Huc vos, ô miseri, surda relinquite... (*Vêpres de l'Epiphanie*).
O splendor æterni Patris... (*Complies du Carême*).
Fando quis audivit? Dei... (1res *Vêpres de la Passion*).
Opus peregisti tuum... (*Vêpr. de l'Ascension.*)
Quo vos, magistri gloria, quo salus... (*Vêpres de la Pentecôte*).
Jam lucis orto sidere...
O fons amoris, Spiritus...
Nunc solis excelsum jubar...
Labente jam solis rotâ...
In noctis umbra desides..
} *Hymnes de Prime, Tierce, Sexte, None et Complies.*
Grates, peracto jam die (*Complies*)...

Et dans le Propre des saints :

Sacri Senatus, Petre, caput gregis... (*Matines de la Chaire de saint Pierre*).
Quos pompa secli, quos opes... (2es *Vêpres de saint Joseph*).
Tandem laborum, gloriosi Principes (*Vêpres de saint Pierre*).

Cette dernière hymne, où l'on remarque la magnifique strophe que personne n'osera taxer de jansénisme, et qui est, en quelque sorte, le sommaire du beau discours de saint Léon, *in natali Petri et Pauli*,

Nunc ô cruore purpurata nobili,
Novisque felix Roma conditoribus
Horum trophæis aucta, quanto verius
Regina fulges orbe toto civitas!

valut à Coffin *un bref de félicitation* du pape Benoît XIV. On reconnut, dans cette seconde strophe, celle du Bréviaire romain réformé, mais changée d'une manière bien avantageuse.

O Roma felix, quæ duorum Principum
Es consecrata glorioso sanguine :
Horum cruore purpurata, cæteras
Excellis orbis una pulchritudines.

O heureuse ville de Rome, consacrée par la mort glorieuse de ces deux Princes des Apôtres, leur sang, dont tu es teinte, te rend la plus belle de toutes les villes de l'univers.

La même strophe se rencontre dans le Bréviaire non réformé, seulement la palme de la

poésie reste encore à l'hymnographe parisien.

O felix Roma, quæ tantorum Principum
Es purpurata pretioso sanguine,
Non laude tua, sed ipsorum meritis
Excellis omnem mundi pulchritudinem.

Coffin eut pour collaborateur à cette hymne et à quelques autres un de ses anciens élèves, COMBAULT, mort en 1785, avocat au Parlement de Paris. Dans l'hymne de saint Pierre, ce dernier est plus particulièrement l'auteur de la strophe :

Superba sordent Cæsares cadavera,
Queis urbs litabat impii cultus ferax,
Apostolorum gloriatur ossibus
Fixamque adorat collibus suis crucem.

Après avoir cité les deux principaux auteurs des hymnes du Bréviaire de Paris, nous suivrons, pour plus d'exactitude, l'ordre alphabétique dans la mention des hymnologues dont il nous reste à parler.

BAULIN (Jean). Il ne nous a pas été possible de trouver quelques documents biographiques sur cet hymnographe. Tout ce que nous savons de lui, c'est qu'il enseigna la théologie au collége de Cluny, à Paris, obtint quelques succès comme prédicateur au XVIe siècle, et fut inhumé dans l'église de ce collége, où l'on voyait sa tombe avant la démolition totale de cet édifice. Il est auteur de l'hymne de la Visitation de la Sainte Vierge :

Hunc diem festum veneremur omnes.

BESNAULT (Sébastien), né dans le diocèse de Sens, et curé de Saint-Maurice de cette ville, où il est mort le 29 avril 1724, est en partie l'auteur [du Bréviaire de ce diocèse, dont les hymnes qu'il avait faites ont passé dans celui de Paris. Nous citerons les suivantes :

Debilis cessent elementa legis... (1res *Vêpres de la Circoncision*).
Promissa, tellus, concipe gaudia... (*Matines de l'Ascension*).

BRUNETIÈRE DU PLESSIS-GESTÉ (Guillaume de la), né à Angers, était fils d'Antoine de la Brunetière, seigneur du Plessis-Gesté, et d'Élisabeth Lanier. Après avoir fait ses études à la Flèche, il vint à Paris suivre des cours de théologie, prit le bonnet de docteur de Sorbonne, et fut, pendant seize ans, vicaire du diocèse de Paris, sous MM. Hardouin de Péréfixe et François de Harlay. Nommé en 1676 à l'évêché de Saintes, il fut sacré le 30 novembre 1677, dans l'église des Jésuites de la rue Saint-Antoine, par ce dernier archevêque de Paris, assisté de François de Péricard, évêque d'Angoulême, et de Anne Tristan de la Baume, évêque de Saint-Omer. Ce prélat remplit tous les devoirs d'un bon et véritable évêque, fonda à Saintes un hôpital général, et, après avoir, pendant vingt-six années, gouverné sagement son diocèse, fut, en faisant ses stations pour le jubilé, attaqué d'une fièvre violente dont il mourut le 2 mai 1702. On l'inhuma dans l'église du couvent des Dominicains de sa ville épiscopale. Parmi les hymnes dont il a enrichi le Bréviaire de Paris, nous citerons celles des Vêpres, des Laudes et des Matines de la fête de la conversion de saint Paul, des Matines de la fête de sainte Madeleine, des Laudes de l'Assomption, des Vêpres du commun des Pontifes, des Vêpres du commun des Abbés, des Laudes et des Vêpres de la Dédicace, etc.

COMMIRE (Jean), né à Amboise, diocèse de Tours, le 25 mars 1625, entra de bonne heure dans la compagnie de Jésus, où, pendant plusieurs années, il professa la théologie et les belles-lettres. La nature lui donna pour la poésie un génie heureux qui le plaça à côté de Santeuil, dont il n'a ni la verve, ni l'originalité, mais qu'il surpasse en correction et en élégance. Commire connaît très-bien l'art d'enrichir les petits sujets; mais dans les grands, il n'est guère qu'élégant et fleuri. Ses odes, ses hymnes, n'ont point cette élévation, cet enthousiasme qui est l'âme de la poésie lyrique. La simplicité sublime des livres saints semble pour lui lettre close, et il se contente d'images riantes, d'une élocution pure, de pensées vives, d'une harmonie heureuse. Si ses hymnes renfermaient autant de sentiment, autant de piété qu'on y remarque d'esprit et de délicatesse, on pourrait les regarder comme des chefs-d'œuvre. Celles qui ont été insérées dans le Bréviaire de Paris sont les suivantes :

Perfusus ora lacrymis .. (*Vêpres de saint Martin*).
Quæ turba nuptialibus... (*Vêpres de la fête de sainte Ursule*).
Si quid virginitas et bene prodigum... (*Matines de la fête de sainte Ursule*).
Quot fugit uno castitas... (*Laudes de la fête de sainte Ursule*).

Le P. Commire était d'une grande vivacité, et poussait assez rudement les contradicteurs; aussi le P. La Rue, son ami, lui dit un jour en

riant que, s'il lui survivait, il lui ferait cette épigraphe, dont une traduction française enlèverait tout le sel :

Commirus jacet hic, ipsa re et nomine mirus :
Turo fuit patria, moribus Huro fuit.

Commire mourut à Paris, au collége Louis-le-Grand, le 25 décembre 1702.

Gaulmin (Gilbert), né à Moulins en 1585, fut intendant du Nivernais, maître des requêtes et conseiller d'État; mais ses occupations administratives ne l'empêchèrent pas d'être un des premiers érudits du XVIIe siècle, et son immense savoir ne fit aucun tort à la vivacité de son esprit. Les contemporains de Gaulmin ne parlent de lui que sur le ton de la plus haute estime, et, d'après Costar, il possédait toutes les langues que la confusion de la tour de Babel a introduites sur la terre. Gaulmin qui écrivait en grec aussi bien qu'en latin, a composé un assez grand nombre d'hymnes dont quelques-unes ont été admises dans les Bréviaires de certains diocèses. On ne saurait toutefois les désigner, car toutes sont anonymes. Les poésies de Gaulmin n'ont jamais été recueillies, et la Bibliothèque impériale les conserve seulement en manuscrit. Pendant les guerres de la Fronde, où, ainsi que les chansons françaises, les vers latins se mêlent aux barricades, Gaulmin, qui était du parti de Mazarin, composa contre le Parlement des épigrammes «de feu et de sang,» dit Gui-Patin. Quand le Parlement ordonna la vente à l'encan de la bibliothèque Mazarine, promettant, sur le prix de la vente, cinquante mille écus à quiconque représenterait le cardinal mort ou vif, Gaulmin flétrit cette conduite par une épigramme très-mordante en quatre distiques, dont voici le dernier :

Nec mirere nefas, emptus probat empta senatus,
Vendidit hic libros, vendere jura solet.

On cite aussi de cet hymnologue un trait assez curieux. Son curé, pour des motifs que la chronique ne fait point connaître, ayant refusé de le marier, il déclara, en présence du prêtre, qu'il prenait une telle pour sa femme, et vécut dès lors avec elle comme si toutes les formalités sacramentelles eussent été accomplies. Cette singularité donna lieu au Parlement d'examiner si ces sortes de mariages étaient valables. Le Parlement, après un long examen, déclara nuls ces mariages, que le peuple appela *mariages à la Gaulmine*. Outre ses hymnes, Gaulmin a donné des éditions de plusieurs ouvrages d'érudition; mais a peu écrit lui-même. Il mourut à Paris, le 8 décembre 1665, avec la réputation d'un des plus célèbres poëtes de son temps. On vante la noblesse de ses expressions, la cadence de ses vers et la pureté de leur diction.

Gourdan (Simon), né le 24 mars 1646, à Paris, où il est mort, le 10 mai 1729, était fils d'un secrétaire du roi, et entra, en 1661, au noviciat de Saint-Victor, où il acheva ses études et prononça ses vœux. En 1673, il se rendit à la Trappe, y passa quelque temps; mais, sur les conseils de l'abbé de Rancé, il revint à l'abbaye de Saint-Victor, et y mena une vie plus austère que la règle ne l'exigeait, ce qui lui attira quelques persécutions. Louis XIV lui fit offrir l'abbaye de Saint-Ruf, au diocèse de Valence, mais Gourdan la refusa. Lorsque les chanoines de Saint-Victor eurent appelé de la bulle *Unigenitus*, il protesta contre cet appel, ne croyant pas qu'on pût rejeter une seule décision doctrinale de l'Église universelle sans ébranler tout l'édifice de la foi chrétienne. Outre plusieurs ouvrages de piété et une *Histoire* manuscrite *des hommes illustres de Saint-Victor*, il a composé beaucoup d'hymnes et de prières que l'on chante dans le diocèse de Paris; mais son humilité le porta souvent à ne point signer ses œuvres. La seule hymne qui porte son nom, est celle des Vêpres de la fête de saint Lazare, et qui commence par ce vers :

Intrante Christo bethanicam domum.

Grenan (Dominique), né à Noyers (Bourgogne), en 1681, professa, pendant vingt ans, la seconde et la rhétorique au collége d'Harcourt, à Paris, et, dans un temps qui comptait un si grand nombre d'excellents latinistes, se distingua en ce genre par un style pur, élégant et animé. Comme poëte et comme orateur, il fut le rival de Coffin et n'en resta pas moins son ami. Il s'engagea entre eux une lutte poétique à propos du vin de Bourgogne et du vin de Champagne. Cette joute où, de part et d'autre, on fit assaut de bel esprit et de belle latinité, amusa fort le monde littéraire. En publiant son ode sur le vin de Bourgogne, Grenan y ajouta une requête latine à Fagon, premier médecin du roi, et cette requête fit dire que le vin de Bourgogne était malade, puisqu'il avait recours aux médecins. Les hymnes qu'on a de lui sont inférieures à celles de Coffin, et nous ne savons si elles ont trouvé place dans les Bréviaires de quelques diocèses. Grenan mourut le 13 mai 1723, à Paris.

Guérin (Nicolas-François), né à Nancy, le 20 janvier 1711, fut placé, jeune encore, au collége des Grassins, à Paris, et fit sa rhétorique au collége des Jésuites, sous le P. Porée, qui cultiva ses heureuses dispositions pour la poésie. Dès que ses études furent terminées, il fut reçu maître ès-arts et entra comme sous-maître de rhétorique au collége de Sainte-Barbe, puis comme maître de quartier des rhétoriciens au collége du Plessis. Sa réputation s'étendit bientôt, et, de tous les côtés, on vint lui demander des harangues, des vers, etc., travaux dont il se fit largement rétribuer. Après avoir occupé différentes chaires dans l'Université, il fut enfin nommé professeur d'éloquence au collége Mazarin, en 1761, recteur de l'Université, de 1760 à 1761, et de 1773 à 1776, et mourut à Paris, le 23 avril 1782. Les hymnes dont il est l'auteur ont été insérées dans les Bréviaires de divers diocèses.

Guyet (Charles), né en 1600, à Tours, où il est mort le 30 mars 1664, entra à l'âge de vingt et un ans dans la Compagnie de Jésus, et y enseigna les belles lettres pendant cinq ans, et la théologie morale pendant dix années. Il s'attacha ensuite à l'étude des cérémonies de l'Eglise, et le fruit de ses travaux fut un gros in-folio, intitulé : ***Hortologia***, *sive de festis propriis locorum et ecclesiarum ; hymni proprii variarum Galliæ ecclesiarum revocati ad carminis et latinitatis leges*, Paris, 1657, in-fol. Urbin, 1728, in-fol. Venise, 1729, in-fol. Ce livre est plein d'érudition et de bonne critique, et l'on y trouve des choses intéressantes, non-seulement pour la géographie et l'histoire ecclésiastique, mais encore pour l'histoire profane. Parmi les hymnes de Guyet insérées dans le Bréviaire de Paris, celle des matines de la fête de l'Exaltation de la sainte Croix,

Lignum Crucis mirabile,

se distingue par une douce onction et par une élégante poésie.

Habert (Isaac), né à Paris, mort à Pont-de-Salars, près Rodez, le 15 septembre 1668, fut reçu docteur de la maison et société de Sorbonne, et devint successivement chanoine et théologal de Paris, abbé des Alleux au diocèse de Poitiers, prédicateur du roi, et enfin évêque de Vabres. Il fut sacré pour ce siége le 17 décembre 1645, dans l'église de Saint-Victor de Paris, et son diocèse lui dut la reconstruction de sa cathédrale. Aussi estimable par ses vertus que par ses connaissances, Habert se fit un nom par son érudition, et surtout par le zèle avec lequel il s'éleva contre Arnaud et les autres disciples de Jansénius. C'est lui qui est l'auteur de la *Lettre* adressée, le 20 février 1651, au pape Innocent X, souscrite par quatre-vingt-cinq évêques, pour prier le Souverain-Pontife de juger cette fameuse question de la grâce. Les muses latines étaient favorables à Habert, et l'on trouve de lui, dans le Bréviaire de Paris et dans quelques autres, les hymnes suivantes :

Dum spargit aram sanguine... (*1res Vêpres de la Compassion de la Vierge*).
Illæsa, te, puerpera... (*Laudes de la même fête*).
Rex summe regum, qui potenti numine .. (*1res Vêpres de saint Louis, roi*).
Te sancte rursus, Ludovice, prælia... (*2es Vêpres de la même fête*).
Exite, filiæ Sion... (*Laudes de la Susception de la sainte Couronne*).

On a aussi de ce prélat différents livres sur la grâce contre les jansénistes, une traduction latine du Pontifical grec, et quelques ouvrages estimés.

Huet (Pierre-Daniel), né à Caen, le 8 février 1630, mort à Paris, le 26 janvier 1721, à 91 ans. Cet illustre savant, que Brunck a nommé la fleur des évêques, *flos episcoporum*, et dont on pourrait dire, comme de Varron : « qu'il a tant lu, qu'on ne sait vraiment comment il a pu trouver une heure pour écrire, » fut à la fois géomètre, mathématicien, théologien, antiquaire et poëte. Sous-précepteur du dauphin en 1670, membre de l'Académie française en 1674, sacré évêque abbé d'Aulnay en 1678, d'Avranches le 24 août 1692, Huet quitta son diocèse en 1699, pour se retirer chez les jésuites de la maison professe, à Paris, et partager ses jours entre l'étude et la société des savants. Pendant son épiscopat, il donna au clergé avranchin un nouveau bréviaire, et nous possédons la lettre épiscopale dans laquelle il lui apprend qu'il en a repoussé les hymnes barbares (*Manuscrit de la Biblioth. impér.*). Huet lui-même en composa plusieurs, car, au milieu de ses savants travaux, il ne négligeait pas la poésie. Dès 1669, il avait publié une hymne à la sainte Vierge. François de Nesmond, évêque de Bayeux, voulut que cette pièce entrât dans les prières liturgiques, et pendant plusieurs années elle fut chantée aux processions qui se font à la chapelle de la Délivrande. Aujourd'hui encore on peut la lire sur un marbre scellé dans le mur même de la

chapelle, où Huet le fit poser ; les vers en sont faciles et élégants, mais l'inspiration en est faible, et l'on y remarque ces deux vers qui terminent une strophe :

Turba procumbens onerat piis al-
Taria donis.

Certes, quand, naguère, l'enjambement faisait fureur chez nous, il y avait là de quoi rendre fou de jalousie 'un de nos poëtes chevelus. Ces deux vers latins, nous le demandons, valent-ils beaucoup mieux que ceux du 198e génie de l'école romantique :

Toi, plus blanche cent fois qu'un marbre de
Paros,
Néere, dans mon cœur tu fais naître un paro-
Xysme d'amour brûlant comme l'est une lave.

« Dans ce que tu fais de sublime, disait un sage indien à un poëte, son compatriote, laisse quelque léger défaut pour désarmer l'envie. » L'hymne à la Vierge eut du succès ; un compositeur de ce temps-là, Lantin, la mit en musique ; mais elle n'a rien de sublime, à coup sûr, et Huet eût bien fait de n'y pas laisser une semblable tache. Qu'Homère sommeille quelquefois, on le lui permet, car il est Homère ; mais que le versificateur veille ; car son Pégase, pour parler comme au XVIIe siècle, ne ressemble point à ces chevaux du char d'Apollon qui volaient seuls, tandis que le dieu dormait, jusqu'au palais de l'Aurore (*Athénée*, liv. II, chap. XXXIX).

Jannet (Jean-Philippe), né le 30 août 1742, à Paris, où il est mort le 16 octobre 1817, entra dans les ordres, et se livra à son goût pour la poésie. On a de lui des *Hymnes nouvelles* pour la fête de saint Léonard et du B. Fourrier, Paris, 1781, in-8 ; plusieurs autres hymnes insérées dans le Bréviaire de Vienne, en Dauphiné, *Hymni sacri*, Paris, 1784, in-12 ; une Hymne pour les premières Vêpres de saint François-Xavier, dans le Bréviaire de Paris :

Erroris e caligine.

Joubert de Beaupré (Jean-Baptiste de). Le plus jeune des quatre fils d'André de Joubert, syndic général des Etats de Languedoc, et de Louise de Bescherand, il naquit en 1701, à Montpellier, où il est mort en 1791, avec une grande réputation de vertu et de savoir. Il a eu la principale part à la composition de deux ouvrages fort répandus dans le diocèse de Montpellier : l'un, le *Propre des saints de l'église cathédrale et du diocèse de Montpellier*, 1773, in-12 ; l'autre, *Office pour la fête des Miracles de Notre-Dame des Tables, qui se célèbre dans l'église paroissiale de ce nom*, *à Montpellier*, 1772, in-12. Les hymnes sont d'une bonne latinité et d'une poésie élégante.

La Monnoye (Bernard de), né à Dijon le 15 juin 1641, était fils d'un marchand *paticier*, et non point d'un noble seigneur, comme paraîtrait l'indiquer la particule que l'on remarque dans son nom. Reçu avocat au Parlement, le 16 novembre 1662, il obtint un fauteuil à l'Académie française le 23 décembre 1713, et mourut le 15 octobre 1728, à Paris, où on l'inhuma dans l'église de Saint-Sulpice. Ce savant littérateur a fourni au Bréviaire de Langres des hymnes pour la fête de saint Benigne et pour celle de saint Mammès.

Le Tourneux (Nicolas), né à Rouen le 30 avril 1640, mort à Paris le 28 novembre 1686. Élevé chez les jésuites à Paris, il devint vicaire d'une paroisse de sa ville natale, où il se distingua par la prédication. Un bénéfice qu'il obtint à la Sainte-Chapelle de Paris, et une pension du roi, le fixèrent dans cette ville. Louis XIV demandait un jour à Boileau qui était ce prédicateur qu'on nommait Le Tourneux, et auquel tout le monde courait. — « Sire, répondit le poëte, Votre Majesté sait qu'on court toujours à la nouveauté : c'est un prédicateur qui prêche l'Evangile. Quand il monte en chaire, il fait si peur par sa laideur, qu'on voudrait l'en voir sortir ; et, quand il a commencé à parler, on craint qu'il n'en sorte. » Nommé prieur de Villiers-sur-Fère, en Tardenois, Le Tourneux se retira dans ce prieuré pour y composer quelques ouvrages, qui, par suite de son attachement aux sentiments des solitaires de Port-Royal, doivent être lus avec circonspection. On a de lui, dans le Bréviaire de Paris, plusieurs hymnes, dont les principales sont :

Non abluunt lymphæ Deum... (*Matines de l'octave de l'Epiphanie*).

Clamantis ecce vox sonans... (1res *Vêpres de cette fête*).

Emergit undis et Deo... (*Laudes de la même fête*).

Adeste, cœlitum chori... (*Matines du dimanche du Temps pascal*).

Aurora lucis dum novæ... (*Laudes de ce même jour*).

Jussu tyrannis pro fide... (*Laudes de la fête de saint Jean Porte-Latine*).

Muret (Marc-Antoine) naquit dans le village

du Limousin dont il portait le nom, le 12 avril 1526. et mourut à Rome le 4 juin 1585. Il fut à la fois théologien, jurisconsulte, philosophe et poëte; mais ses succès réveillèrent l'envie. On l'accusa d'un vice qui révolte la nature et en même temps d'hérésie. Après avoir passé quelque temps en prison, il se rendit à Rome pour échapper aux accusations intentées contre lui, et c'est en y allant qu'il tomba malade dans une ville de Lombardie. Les médecins qui furent appelés pour le soigner, le prenant pour un vagabond, étranger à la langue latine, dirent en sa présence : *Faciamus experimentum in anima vili*, et Muret répondit aux disciples de Galien : *Vilem animam appellas pro qua Christus non dedignatus est mori.* A Rome, il ouvrit des cours d'éloquence et de jurisprudence, appliquant des premiers le droit civil à l'histoire et à la philosophie. Le pape Grégoire XIII, jurisconsulte lui-même, en fut tellement satisfait, qu'il lui décerna le titre de citoyen romain, et l'appela *le flambeau et la colonne de l'école romaine*. Muret a laissé des ouvrages qui ont été recueillis en 1727-1730, Vérone, 5 vol. in-8, et dans l'un desquels, tache ineffaçable pour sa mémoire, se trouve l'éloge de l'horrible massacre de la Saint-Barthélemy. L'on y remarque un grand nombre d'hymnes qui dénotent une connaissance parfaite de la langue latine, mais peu de ce génie et de cet enthousiasme qui font le poëte. Le Bréviaire de Paris et de quelques autres diocèses en ont emprunté plusieurs; celle qui est la plus répandue est l'hymne des Vêpres du commun des Vierges :

O Virgo, pectus cui sacrum...

Oudin (François), né à Vignori (Champagne), le 1er novembre 1673, mort à Dijon le 28 avril 1752, entra chez les jésuites en 1691, et fut chargé par eux d'enseigner la rhétorique, puis la théologie dans leur collége de Dijon, où se passa toute sa vie. Il était lié avec presque tous les savants de l'Europe, qui s'accordaient à louer en lui une vaste érudition, jointe à un caractère doux et modeste, et à un zèle ardent pour le progrès des lettres. L'église d'Autun lui dut neuf hymnes et l'office de saint François Xavier, et quelques autres. Elles ont été publiées : *Sancto Francisco Xaverio hymni novem et officium*, Dijon, 1705, in-12. *Hymni novi*, 1720, in-12.

Parant (Louis-Victor), né en 1753 à Reims, où il est mort le 5 janvier 1816. Il fut professeur septenaire de la classe de seconde au collége des Bons-Enfants de l'Université de Reims, de rhétorique dans l'école secondaire dite de Saint-Denis, en 1808, et professeur de la même classe au lycée impérial de Reims depuis 1809 jusqu'au mois d'octobre 1811. C'était un homme d'esprit et d'un goût très-pur, mais sa modestie le rendit difficile sur toutes ses productions, et comme il était presque toujours mécontent de ce qu'il faisait, il ne voulait rien conserver. Aussi est-ce un miracle qu'il nous soit resté quelque chose de lui. Il fit cependant imprimer à Munster, où il s'était réfugié dans les mauvais jours qui désolèrent la France, une *Epître* en vers français sur la conversion du littérateur La Harpe; et à Reims en 1815, deux beaux cantiques : le premier, pour la fête de saint Denis, que l'on chante aux neuvaines des fêtes de ce saint les 1er octobre et 14 janvier, et commençant par ce vers :

O grand apôtre de la France.....

et le deuxième est une traduction en vers du psaume *Exaudiat*. Les hymnes et les proses de l'office de saint Thibault, patron de Château-Porcien, au propre au diocèse de Reims, sont de l'abbé Parant; le texte et la traduction en vers français qu'il en a faite, se font lire avec plaisir. Comme professeur de rhétorique d'un lycée impérial, il fut obligé de faire, en 1810, à l'occasion du mariage de Napoléon Ier avec Marie-Louise d'Autriche, un discours latin qui obtint l'approbation et les éloges de tous les membres de l'Université.

Petau (Denys), né à Orléans le 21 août 1583, mort à Paris le 11 décembre 1662. Entré dans la Compagnie de Jésus en 1605, il devint l'un des plus savants chronologistes de son siècle, et sa réputation s'étendit tellement, qu'on raconte qu'un des premiers soins des ambassadeurs polonais venus, en 1645, à Paris, fut de se rendre au Collége des Jésuites, où ils entrèrent en criant : *Volumus videre clarissimum Petavium!* Son érudition prodigieuse ne l'empêcha point de cultiver la poésie, et on peut le mettre au rang des hymnologues de second ordre. Il a fourni notamment au Bréviaire parisien l'hymne des premières Vêpres de sainte Geneviève :

Cœlitum consors, patriæque vindex.

Robinet (Urbain), né à Nantes en 1683, mort à Paris le 29 septembre 1758. Pieux et savant docteur de Sorbonne, il devint, en 1729, abbé de Bellozane, chanoine de Paris le 20 mai

1730, puis vicaire général de ce diocèse. Il est le rédacteur du Bréviaire de Rouen, qui est un chef-d'œuvre en ce genre, et fut publié en 1736. Huit ans après, il mit au jour : ***Breviarium ecclesiasticum clero propositum***, bréviaire qui fut adopté par les évêques de Cahors, du Mans et par quelques autres. On attribue avec fondement à Robinet les belles préfaces pour la messe des Morts, celle du Saint-Sacrement, de la dédicace de l'Eglise, de l'Avent, de la Toussaint, etc., qu'on chante à Paris et dans la plupart des églises de France. Le Bréviaire de Paris renferme de lui un assez grand nombre d'hymnes auxquelles il n'a pas mis son nom; mais on peut assurer qu'il est l'auteur des suivantes :

Jam satis fluxit cruor hostiarum... (***Matines du Commun des Prêtres***).
O sacerdotum veneranda jura... (***Laudes du même office***).
Quam pulchre graditur filia Principis... (***Vêpres de la Présentation de la Vierge***).
Infans pulsa recens matris ab ubere... (***Matines du même office***).

Rosset (Pierre-Fulcrand), né en 1708, à Montpellier, mort à Paris le 18 avril 1788. Reçu conseiller à la Cour des comptes, aides et finances de sa ville natale, le 10 mai 1730, il se livra de bonne heure à son goût pour la poésie, et publia un poëme didactique en six chants, intitulé l'*Agriculture*, Paris, 1774, in-4. Cet ouvrage lui valut de Louis XVI une pension de 1,200 livres, et plusieurs souverains étrangers donnèrent à Rosset des marques également flatteuses de l'estime qu'ils faisaient de ses talents. Non moins habile poëte latin, Rosset, à la demande de plusieurs évêques de Languedoc, composa pour le Propre des saints de divers diocèses des hymnes et des proses que l'on chante encore. On lui doit notamment une prose et deux hymnes pour la messe et les premières et secondes Vêpres de l'office pour la fête des Miracles de Notre-Dame des Tables, à Montpellier, composé pour tout le reste par l'abbé Joubert.

Vivant (François), né en 1662, à Paris, où il est mort le 3 décembre 1739, fut reçu docteur en théologie de la maison et société de Sorbonne, et devint ensuite vicaire général du diocèse de Paris, chancelier de l'Université, curé de Saint-Leu, à Paris, et enfin pénitencier, chantre et chanoine de Notre-Dame. Il eut beaucoup de part au Missel et au Bréviaire donné à ce diocèse par le cardinal de Noailles. Il a composé un grand nombre d'hymnes, mais il n'y a point mis son nom.

Voilà les principaux hymnographes dont la France s'honore. En lisant la plupart de leurs œuvres, écrites dans toute la pureté de la langue latine au siècle d'Auguste, où la plus aimable facilité, le plus gracieux naturel marchent de compagnie avec la noblesse et la magnificence, il nous semble qu'il faut remercier Dieu d'avoir voulu qu'au moment où la littérature faisait de si grands progrès en France, il y eût des hommes capables de chanter dignement ses louanges, afin que son saint culte ne fût pas comme le seul refuge de la barbarie du langage et du mauvais goût. Nous devons donc regarder nos hymnes comme une bénédiction de la Providence, et désirer, pour la plus grande gloire du culte catholique, qu'elles soient un jour adoptées dans le Bréviaire romain, qui, dans les plus belles fêtes, comme la Toussaint, l'Epiphanie, Noël, etc., n'a pour tous les offices que deux hymnes, et encore ne sont-elles que la répétition l'une de l'autre en différents termes. Dût-on crier contre nous au scandale, peu nous importe! La foi n'est point intéressée en cette question. Il nous semble d'ailleurs qu'aujourd'hui plus que jamais il est nécessaire que tout dans l'extérieur de la religion soit grave et respectable, et que le lettré incrédule n'y trouve rien à mépriser. Or aujourd'hui, moins encore que dans le siècle d'Urbain VIII, on ne saurait voir ce caractère de gravité qui commande le respect même à l'impie, dans quelques-unes des hymnes du Bréviaire romain, sans style, sans latinité, sans mesure, sans exactitude et sans clarté. Le plus mince littérateur en voit les défauts du premier coup d'œil, et, avouons-le sans crainte d'être démenti, ces défauts ne sont guère de nature à lui inspirer le respect pour la liturgie, et même pour la religion, que beaucoup de fidèles sont trop portés à confondre avec elle.

H. FISQUET.

LETTRE A M. BROSIG, DE BRESLAU
SUR
L'HARMONISATION DU PLAIN-CHANT

Nous avons lu avec surprise dans la *Cécilia* du 6 juin dernier un article de vous intitulé : *Sur l'harmonisation du chant d'église*. Certes, si une pareille attaque contre le plain-chant devait être faite en Allemagne, nous pensions qu'elle ne pouvait venir de vous; vous, l'un des artistes les plus distingués de

la docte Allemagne; vous qui êtes un de ceux qui ont le plus fait pour relever la musique d'église de sa décadence. Notre surprise a été grande, car nous croyions avoir en vous un champion déterminé et un partisan convaincu du chant grégorien.

Les motifs que vous avez indiqués dans votre article ne nous paraissent pas suffisants pour justifier vos assertions; mais, d'un autre côté, nous sommes heureux de voir enfin cette grave question mise à l'ordre du jour parmi les praticiens de l'Allemagne. Nous sommes certainement de votre avis quand vous dites que *les chants grégoriens ont été inventés et conçus sans harmonie.*

Mais nous ne pouvons admettre que leurs auteurs seraient bien fâchés d'apprendre qu'on a essayé de donner à leurs mélodies un accompagnement harmonique. Nous admettons encore moins que l'harmonisation ajoute à ces chants *quelque chose d'étrange, de nouveau, de superflu.*

Il y a des chants grégoriens qui se prêtent plus ou moins à l'harmonisation; nous vous citerons, entre autres, les *Graduels*, les *Répons*, les plus anciens chants rhythmés de l'Église, et nous sommes de votre avis que ces pièces font plus d'effet en les chantant à l'unisson et sans accompagnement. Cela se pratique tous les jours dans les églises de France. Mais de là aux messes, hymnes, proses, alleluia, antiennes, communions et cantiques, il y a loin.

Les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus Dei* des différentes messes sont des chants essentiellement mélodiques qui se prêtent facilement à une harmonisation, et leur effet, sans contredit, est, musicalement parlant, plus grand *avec* que sans accompagnement.

L'harmonisation que nous admettons comme possible pour accompagner les chants grégoriens, doit être basée sur l'harmonie consonnante la plus simple, en ne se servant que de l'accord parfait et de son premier renversement, l'accord de sixte, et en excluant toute note étrangère aux chants du mode que l'on accompagne. Pour éviter des combinaisons d'accords maladroits et peu harmonieux, de façon à ne pas gêner une oreille musicale, il faut que l'harmonie module avec la mélodie, c'est-à-dire que, lorsqu'une phrase de chant fait un repos sur un degré de la gamme qui représente la terminaison d'une phrase, comme par exemple *la, sol, fa, mi, fa,* l'harmonie doit terminer en *fa* majeur, ou *la, sol, fa, sol, la,* l'harmonie doit terminer en *la* mineur, ou *la, sol, fa, sol, fa, mi, re,* l'harmonie doit terminer en *re* mineur. Donc l'harmonisation doit être soumise : 1° à la modulation de la mélodie; 2° à la forme musicale de la période d'un groupe, d'un neume, en observant toutefois certains accords caractéristiques dont l'emploi fréquent détermine la physionomie en accusant en même temps la tonalité du mode. La trop grande abondance des accords nuit certainement aux chants grégoriens, mais lorsque l'on ne met qu'un seul accord sous chaque note et que ces accords sont d'une contexture et d'une exécution faciles, l'allure et le mouvement du chant n'ont rien à craindre.

Quand vous dites que *l'ancien système tonal serait le seul vrai* pour l'harmonisation des chants grégoriens, nous sommes parfaitement de votre avis; il faut que l'harmonie des chants d'église soit une harmonie à part, il faut qu'elle ait son cachet, son caractère, qu'elle produise ses effets particuliers. L'assimilation de l'harmonie moderne est incompatible avec l'essence des chants grégoriens, et l'accompagnement de l'*Ave verum* ou du *Te Deum* ne doit pas ressembler à l'accompagnement des mélodies, romances ou chansons de nos jours. Nous croyons, et nous en sommes convaincus, que l'observation de l'ancienne tonalité, qui exclut tout accord dissonant, est la seule garantie pour la régénération de la musique d'église, et si jadis on a péché en employant les *plus simples moyens de l'art*, cet exemple doit être pour nous un enseignement qui nous tient en garde contre les abus et les défaillances possibles dans l'art musical.

Les ouvrages composés sur l'harmonisation des chants grégoriens sont nombreux, et nous nous permettons d'entrer dans quelques détails sur les principaux d'entre eux. Nous ne prendrons que parmi ceux publiés depuis le commencement de ce siècle, en intercalant toutefois l'ouvrage de Justin-Henri Knecht, paru à Leipsick en 1795 et 1796, et que Jean Martini, surintendant de la musique de Louis XVIII, a traduit, sans indiquer la source de son travail, dans l' *École d'orgue* (in-folio, Paris, chez Imbault).

Le système de Knecht se subdivise en six variétés; il est basé sur une observation rigoureuse de la mesure; il emploie les accords consonnants *directs* ou *renversés*, principe rarement observé par lui-même avec fidélité.

Ce système détruit en outre le rhythme des chants grégoriens.

Le système de Sébastien Stehlin, paru à Vienne en 1842, sous le titre *Tonarten des Choralgesangs* (Tonalités du chant grégorien), place le chant à la main droite, et l'harmonie qu'il emploie est l'harmonie moderne. Les mélodies sont peu conformes aux bonnes éditions du chant grégorien, mais au moins leur rhythme est assez bien conservé.

L'*Enchiridion*, du docteur Mettenleiter, a paru à Ratisbonne en 1841. Le chant est placé à la main droite, et les mélodies du chant grégorien sont fidèlement reproduites. L'harmonie, quoique affectant un grand rigorisme d'observation de la tonalité, dévie trop souvent dans des tonalités qui ne sont pas tout à fait en rapport avec les modes du plain-chant.

Quoique Boely, anciennement organiste de Saint-Gervais et de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, n'ait pas laissé un ouvrage complet sur sa manière d'harmoniser les chants grégoriens (chose vraiment regrettable), nous avons tous gardé le souvenir de son système. Il plaçait la mélodie dans la basse, faisant servir cette basse à de simples et magnifiques combinaisons de contre-point fugué. Il va sans dire que son système n'était nullement destiné pour les voix, mais exclusivement pour l'orgue.

Le rhythme des chants grégoriens est subordonné à la mesure rigoureuse dans le système de Boely.

Le système du père Lambillotte ne contient rien de fondamental ni de complet sur la théorie de l'accompagnement du plain-chant; il n'a que copié simplement certaines formules anciennes, formules qui se trouvent dans l'ouvrage intitulé *Musée des organistes célèbres*, 2 vol. in-folio. Paris, Schonenberger. Le père Lambillotte dit que l'harmonisation la plus simple est celle qui convient le mieux à la tonalité ancienne.

M. Danjou a publié un remarquable ouvrage sur l'harmonisation du plain-chant, à l'usage des chœurs. C'est un traité complet de faux-bourdon. La mélodie y est placée à la partie de ténor.

Sous le titre *Répertoire du maître de chapelle*, 3 volumes in-8⁰, Paris et Lyon, 1842, M. G. Gauthier, maître de chapelle de l'institution royale des Jeunes-Aveugles, a publié un ouvrage estimé. La mélodie y est placée dans les quatre parties, l'harmonie est moderne.

Fessy, ancien organiste de la Madeleine et de Saint-Roch, a publié un très-bon ouvrage qui porte pour titre *l'Office divin*, 1 vol. in-folio. Paris, Challiot.

Miné, ancien organiste de Saint-Roch, à Paris, et de la cathédrale de Chartres, a publié, sous le titre *Grand livre d'orgue*, 3 vol. in- fol. Paris, au *Ménestrel*. La mélodie est placée dans la basse, mais l'accompagnement est souvent incorrect et peu en rapport avec la tonalité des chants grégoriens.

Adrien de la Fage, dans son ouvrage intitulé *Routine pour accompagner le plain-chant*, 1 vol. in-8°, Paris, 1858, met la mélodie à la basse et se sert d'une harmonie ayant quelque rapport avec la tonalité ancienne, mais étant, le plus souvent, incolore, incomplète et en contre-sens avec la mélodie.

Le traité de M. Théodore Nisard, intitulé *les Vrais principes de l'accompagnement du plain-chant*, 1 vol. in-8⁰, Paris, 1861, Repos, est basé sur un point de vue particulier; son harmonisation porte atteinte à la pureté de l'ancienne tonalité.

L'ouvrage de M. Diestch, maître de chapelle de la Madeleine, à Paris, 2 vol. grand in-4°, Paris, 1859, Lecoffre, renferme les accompagnements complets des offices du Graduel et du Vespéral. Le chant est à la partie supérieure et transposé dans divers tons, selon les exigences de la voix. M. Diestch admet dans l'harmonie des notes étrangères aux modes. Cet ouvrage est à trois parties et d'une exécution facile.

John Lambert a publié plusieurs volumes in-8° (Londres, 1852), contenant l'harmonisation de diverses parties de l'office liturgique. Excellent ouvrage, mais ayant pour base l'harmonie moderne.

Le dernier traité paru est dû à la collaboration d'un grand compositeur et d'un grand écrivain, de Niedermeyer et de M. d'Ortigue. C'est le traité le plus radical et le plus absolu quant aux principes. La mélodie y est placée dans la main droite, et l'harmonisation est non-seulement basée sur une rigoureuse observation de la tonalité ancienne, mais aussi sur l'observation de la modalité.

Ce traité est diversement apprécié; il a ses partisans comme il a ses adversaires. On reproche à Niedermeyer des duretés dans son harmonie et dans les cadences mélodiques. Les auteurs s'en défendent, et ils disent à la page 67 : « Ces harmonies, rudes et âpres au « premier abord, portent une empreinte sin- « gulière de majesté calme, de simplicité mâle, « qui se concilie merveilleusement avec une

« expression d'une auguste placidité et d'une « onction séraphique. Elles planent au-dessus « de la région obscure dans laquelle nous vi- « vons. Ce sont les harmonies des âmes et non « celles des corps. Elles respirent la mort, il « est vrai, la mort de ce qui est terrestre, mais « elles racontent les joies ineffables de la vie « qui ne doit point finir. C'est là ce qui donne « au plain-chant ce caractère incommuni- « cable que l'art mondain s'efforcerait vaine- « ment de s'approprier, et qui, complétement « effacé dans les tentatives d'accompagnement « qu'on a faites jusqu'à ce jour, reprend son « lustre dans l'harmonie dont nous donnons « les règles. »

Niedermeyer a complété ce traité par son ouvrage *Accompagnement pour orgue*, 2 vol., Paris, 1861, chez Gaume, dans lequel il a fait l'application du système exposé dans son traité en collaboration avec M. d'Ortigue.

Tels sont, monsieur, les principaux ouvrages qui tendent tous à donner aux chants grégoriens une harmonisation diverse dans la forme, opposés l'un à l'autre quant aux principes, mais tendant tous à prouver que l'harmonisation est une chose qui ne nuit nullement à l'essence du chant grégorien. Tous ces systèmes particuliers doivent, par la force des choses, faire place à un système fait en collaboration des organistes et maîtres de chapelle, liturgistes et compositeurs, qui, sous le titre de *Conférences pour l'amélioration du chant d'église*, ont ouvert à Paris, depuis bientôt deux ans et régulièrement tous les quinze jours, des séances dans lesquelles sont discutées d'une manière claire et précise diverses questions soumises à leur délibération.

Le but de ces Conférences est celui de rechercher les moyens les plus pratiques pour obtenir une bonne exécution et une harmonisation compatible avec l'essence du chant grégorien. La publication du rapport sur les cinq premières questions mises à l'ordre du jour il y a environ vingt mois se fera prochainement.

Prétendre que les chants grégoriens auraient manqué *leur but avant l'invention de l'harmonie* est une assertion spécieuse qui ne tient pas devant un léger examen. Du temps où tous les chrétiens participaient aux chants, les diverses pièces de la liturgie concordaient avec à la simplicité des offices primitifs; il ne faut pas oublier que le nombre des chants ne fut pas toujours le même, et que chaque siècle de l'ère chrétienne ajoute son contingent aux trésors de ses devanciers.

Saint Grégoire le Grand, le pontife centonisateur, fonda les écoles de musique religieuse, les chœurs des chantres proprement dits, qui avaient pour mission d'exécuter, d'après les règles données, tout ce que les fidèles ne pouvaient plus chanter, faute de savoir, faute de temps et d'habileté. Si l'on ne peut pas dire que l'art musical religieux existait avant saint Grégoire, on peut dire au moins, qu'à partir de son époque, cet art se développait en donnant à la liturgie, peu à peu les proses, les hymnes et les innombrables antiennes. Tous ces chants portaient dans leur essence le germe de leur harmonisation future, non celle de nos jours, mais celle inhérente à leur nature même. C'est cette harmonie qu'il faut chercher, qu'il faut développer, qu'il faut faire revivre. Cette harmonie existe, et elle a pour base la mélodie rétrospective. L'application de cette espèce d'harmonie n'est nullement *une cause de trouble*, elle ne donne nullement un caractère *lourd et raide* aux mélodies; ce qui les préserve de ces inconvénients, c'est le rhythme. *Le caractère* des chants grégoriens, se déterminant d'après la quantité de la prosodie latine, ne souffre nullement des accords ajoutés dans une juste mesure, mais ce qui nuit à ce caractère, c'est l'arbitraire de chaque artiste imposant sa manière de voir comme la seule bonne, et détruisant par son individualité le rhythme du chant.

Il y a moyen d'harmoniser les chants grégoriens de façon à leur conserver leur allure et leur mouvement, et, qui plus est, à leur donner une certaine élégance très-voisine de la grâce.

Vous dites : troisièmement : *que l'harmonisation est inadmissible, lors même qu'elle est exécutée par la main la plus habile, car elle amène une foule de combinaisons d'accords maladroits et peu harmonieux.* Nous vous répondrons que, sauf les absolutistes, tous les traités d'accompagnement parus en France ne contiennent pas ces accords maladroits et peu harmonieux. Mais il y a des principes qui guident les compositeurs, il y a des données dont on ne s'écarte pas, il y a la science musicale qu'on ne lèse pas impunément.

Sans vouloir nier les progrès de l'art musical accomplis depuis tantôt trois siècles, il n'est pas moins vrai que notre oreille doit être autrement impressionnée par l'harmonie des chants sacrés, qu'elle ne l'est par la musique profane.

Ceci n'arrête nullement le progrès et ne

l'exclut pas. Croyez-vous que les formes de l'art musical des temps anciens soient épuisées? Croyez-vous, parce qu'il y a eu des abus, qu'il faille rejeter dans l'oubli les beautés musicales des temps passés?

Si Palestrina a réussi à relever la musique religieuse de sa décadence, faut-il pour cela renoncer aux *moyens les plus simples de l'art*, et ces moyens nous sont-ils tellement inconnus, que nous ne puissions nous en servir que pour faire des combinaisons d'accords maladroits et peu harmonieux? Si l'Allemagne est tombée dans les extravagances d'une harmonisation sans principes, sans but et sans effet, votre voix a bien fait d'intervenir dans ce chaos et de remettre tout en question.

Nous ne pouvons répondre à votre quatrième considérant, touchant l'unité des livres de chant. La raison en est que nous sommes nous-mêmes sur le qui-vive, et que nous sommes, quant à ce sujet, complétement de votre avis. Mais, pour remettre tout en question et proposer presque l'abolition de l'harmonisation des chants grégoriens, il faudrait que cette proposition eût sa raison d'être. Il faudrait qu'il n'y eût pas eu de travaux faits, de traités publiés, d'efforts tentés; il faudrait que les noms de Lambillotte, Mettenleiter, Gauthier, Dietsch, Stehlin, Knecht, Boely, Miné, John Lambert, Danjou, Nisard, d'Ortigue, de Niédermeyer, fussent inconnus du monde artistique. Il faudrait que les congrès, les conférences bi-mensuelles, les assemblées périodiques et la fondation de sociétés spéciales n'existassent pas. Et cependant, tout cela existe, tout ce monde travaille, écrit, discute; c'est une preuve que, non-seulement, il y a quelque chose à faire, mais qu'il y a un grand art à préserver de la décadence. Cela existe en France, et cela prouve victorieusement que ce pays, si catholique, si artiste et si savant, est toujours pour les idées et les arts anciens ou modernes à la tête des nations.

La France a fait naître la Renaissance et ne se perd pas dans les discussions subtiles et dans les controverses sans utilité, elle saura conserver au monde futur le premier des arts : la musique religieuse et le plain-chant, dans toute leur intégrité.

Veuillez agréer, Monsieur,

GEORGES SCHMITT.

La rédaction du journal *la Cecilia* a cru devoir publier l'entre-filet suivant :

« Aujourd'hui, en France, on exécute les chants grégoriens sans aucun accompagnement harmonique et « cet usage est presque général dans ce pays. Pour soutenir les chants et pour les empêcher de baisser, on « trouve dans tous les chœurs un contrebassiste ou une « ophicléide, et l'action de l'organiste est restreinte aux « préludes, interludes et postludes. Mais il reste à ces « derniers assez de temps pour faire leurs farces (textuel). « A l'Offertoire on exécute généralement une ouverture « ou un quolibet quelconque, après l'Élévation quelque « sentimentalité, et pour la fin de l'office, toujours une « marche ou une polka. Mais on rencontre aussi des « organistes qui sont d'honorables exceptions, et nous « nous gardons bien de prétendre que ce que nous avons « dit plus haut s'applique en général au jeu d'orgue des « organistes français. »

(*Traduction conforme.*)

G. SCHMITT.

Ce petit article, assez peu charitable, a dû être écrit dans un moment de mauvaise humeur et bien longtemps avant la réforme du chant et de la musique d'orgue qui s'est opérée en France. L'auteur s'est évidemment trompé de date. Si le serpent et l'ophicléide jouaient un aussi grand rôle que *la Cecilia* veut bien le dire, quel serait donc l'emploi des 40,000 harmoniums et des 10,000 grandes orgues existant à Paris et dans la province? Les publications spéciales de musique d'orgue sont aussi en grand nombre, et nous ne pensons pas que ce soit pour en faire aucun usage que les organistes, artistes, prêtres et amateurs souscrivent à tant de journaux qui leur procurent de la musique d'orgue. N'avons-nous pas eu ou n'avons-nous pas encore : *la Maîtrise, le Plain-chant, la Revue de musique sacrée, le Chœur, l'Organiste, le Journal des organistes, etc., etc.* Si la musique d'orgue publiée en France est moins scholastique que celle qu'on publie en Allemagne, elle est sans contredit plus intéressante.

Ceux qui jugent la France d'après ce qu'ils ont vu dans quelque village de la frontière s'exposent à tomber dans de plaisantes erreurs. Celle de *la Cecilia* en est une, et elle nous permettra de le lui dire. Quand le rédacteur de cette feuille voudra avoir une idée exacte de ce qui se passe dans les églises de France, ce n'est même pas à Paris que nous lui donnerons rendez-vous. La province nous viendra en aide aisément.

Au moment où paraissait la biographie de M. Georges Schmitt (1), l'un des membres les plus zélés du Comité de la *Revue de musique sacrée*, une distinction des plus élevées venait récompenser notre ami et collaborateur de la part active qu'il a prise, avec autant de persévérance que de talent, à la restauration de la musique religieuse en France. SS. a promu M. Georges Schmitt au grade de chevalier de l'Ordre de Saint-Grégoire.

Tous ceux qui ont pu apprécier le talent de M. Georges Schmitt comme compositeur et comme organiste apprendront cette nouvelle avec joie. Un pareil encouragement prouve qu'à Rome on n'est pas indifférent à ce qui se fait dans notre pays en faveur du chant liturgique et de la musique religieuse.

(1) E. Repos, éditeur, rue Bonaparte, 70, à Paris.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18

LE PLAIN-CHANT. 4e ANNÉE. — No 10. — 15 AOUT 1863. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

AVIS.

Les Conférences qui ont lieu deux fois par mois au bureau de la *Revue de Musique sacrée* sont interrompues jusqu'au mois de novembre. On continuera de traiter, après les vacances, les questions qui se rattachent au plain-chant. Des lettres spéciales seront adressées aux personnes que ce sujet peut intéresser.

Le Rapport des premières Conférences sera publié incessamment. On y trouvera les opinions de l'Assemblée relativement aux Modes et à l'Accompagnement du plain-chant liturgique.

PRIME OFFERTE AUX NOUVEAUX ABONNÉS.

de la REVUE, *du* RÉPERTOIRE *et de l'*ILLUSTRATION *musicale.*

Les personnes qui prendront un abonnement d'un an à la *Revue*, à partir du 15 novembre prochain, pourront se procurer à moitié prix, c'est-à-dire pour 30 francs au lieu de 60 francs, les quatre années formant la collection complète, texte et musique. La même faveur sera accordée aux abonnés actuels qui renouvelleront leur abonnement.

Ces collections deviennent plus rares à mesure qu'on s'éloigne du jour de la création de la *Revue*. Quatre années d'existence bien remplies donnent à ce Recueil une grande valeur. On y trouve sous la signature d'écrivains éminents les articles les plus variés : ***Histoire du Plain-Chant***, ***Histoire de la Musique religieuse***, ***critique***, ***biographie***, ***bibliographie***, ***comptes-rendus***, ***enseignement***, etc. Quatre volumes spéciaux contiennent une quantité de musique de différents maîtres anciens et modernes : ***messes***, ***motets***, ***plain-chant harmonisé***, ***préludes pour l'orgue ou harmonium***, ***offertoire***, ***communion***, ***sorties***, etc.

E. REPOS.

ASSOCIATION GRÉGORIENNE

POUR

L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT

ET DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE ANCIENNE ET MODERNE

Au mois de mai dernier, les membres du Comité de Rédaction et de Patronage de la *Revue de Musique sacrée* avaient l'honneur d'adresser à Monseigneur l'archevêque de Paris, la lettre qu'on va lire :

MONSEIGNEUR,

Puisque vos vertus et vos talents vous ont appelé à gouverner le diocèse de Paris, permettez aux membres du *Comité de rédaction et de patronage de la Revue de Musique sacrée* de recommander à votre attention des travaux qui n'auront point été inutiles, peut-être, à la gloire de l'art musical religieux, si vous daignez les encourager.

Il y a quelques années, au moment où l'on s'occupait avec le plus de zèle et d'espérance de la restauration du plain-chant et de la musique religieuse, nous eûmes l'idée de former un groupe d'ecclésiastiques, d'organistes, de maîtres de chapelle et de gens du monde qui marcherait résolûment à la conquête d'une solution désirée. Le journal le *Plain-Chant* d'abord, la *Revue de musique sacrée* ensuite, furent le lien entre nous, le centre nécessaire à nos travaux et l'organe des principes que nous devions défendre et proclamer. En moins d'une année, nous vîmes se joindre à nous presque tous les hommes compétents qui désiraient une rénovation du chant d'église.

Notre premier soin fut d'ouvrir des Conférences bi-mensuelles, dans lesquelles ont été traitées, *ex professo*, et avec une conscience que nous sommes fiers d'avouer, toutes les questions qui intéressent la notation et l'exécution du plain-chant. Les lumières nous sont arrivées de toutes parts; nos rangs se sont serrés, et, grâce au nombre des hommes de talent qui sont venus nous prêter leur concours, nous pourrons bientôt déposer aux pieds de Votre Grandeur les premiers fruits de ces Conférences, qui n'ont pu lasser ni la patience ni le zèle de ceux qui les suivent.

La conséquence logique de ces études sur le plain-chant devait être la mise en pratique des principes arrêtés dans nos réunions. Il nous a paru que notre Œuvre serait incomplète si nous ne tentions pas, autrement que par la parole, de rendre au chant liturgique son ancienne faveur. A cet effet, et pour faire triompher par l'évidence le grand art que nous cherchons à propager, nous organisons en ce moment une *Société pour l'exécution du plain-chant*, comme nous avons créé déjà, sur la motion de M. Georges Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, la *Société académique de musique sacrée.*

Si vous daignez, Monseigneur, jeter les yeux sur la *Revue de Musique sacrée*, où sont résumés nos travaux, peut-être penserez-vous que nous pouvions, sans trop de présomption, solliciter vos suffrages et appeler vos encouragements sur une entreprise ayant pour objet la restauration du chant sacré, c'est-à-dire la gloire d'un art qui a toujours marché avec la gloire de l'Église.

C'est dans cette espérance, Monseigneur, que nous avons salué votre promotion au siége métropolitain de Paris. Confiants dans vos énergiques vertus, dans votre amour des lettres et des arts, dans les gages que vous leur avez donnés, nous nous sommes cru un peu plus forts le jour où nous avons appris que le succès de notre Œuvre allait être tout entier dans vos mains.

Veuillez agréer, Monseigneur, l'hommage du respect avec lequel nous avons l'honneur d'être vos très-humbles et très-obéissants serviteurs.

Pour les membres du Comité de rédaction et de patronage de la Revue de Musique sacrée,

le Président, CHARLES POLLET.

La promesse contenue dans cette lettre, touchant l'organisation d'une société pour l'exécution du plain-chant, ne resta pas sans effet.

Le 2 juillet suivant, à huit heures du soir, sur la convocation de MM. l'abbé Bézolles, vicaire de Saint-Martin, Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin, et Louis Roger, rédacteur en chef de la *Revue de Musique sacrée*, se trouvaient réunies, rue Bonaparte, 70, les personnes dont les noms suivent :

MM. Denne-Baron, *homme de lettres*, Georges Schmitt, *ex-organiste de Saint-Sulpice*, Chauvet, *organiste de Saint-Bernard*, Fisquet, *homme de lettres*, Grillié, *organiste de Saint-Thomas-d'Aquin*, Gros, *organiste de Saint-Germain-des-Prés*, d'Ingrande, *organiste des Blancs-Manteaux*, Lentz, *organiste du chœur de Saint-Sulpice*, Lesecq, *professeur de musique*, Magner, *organiste de Saint-Jacques-du-Haut-Pas*, Prosper Pascal, *compositeur de musique*, Serrier, *organiste de Saint-Denis du Saint-Sacrement*, Laumonier, *organiste du Panthéon*, E. Repos, *propriétaire-gérant de la Revue de Musique sacrée*, et Albert Repos.

M. l'abbé Bézolles fait la lecture du travail dont nous allons reproduire quelques extraits:

« Messieurs,

« Il y a un an à pareille époque, M. Louis Roger, rédacteur en chef de la *Revue de Musique sacrée*, avait conçu le projet d'une société pour l'interprétation du chant classique. Ce projet avait même reçu un commencement d'exécution. Dans la pensée de notre collègue, c'était dans la bourgeoisie et dans les classes populaires, si nombreuses en France, si actives et si intelligentes, qu'il fallait chercher les éléments d'une société durable.

« M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin, se proposait, de son côté, d'organiser dans les écoles des cours de plain-chant pour les enfants et pour les adultes. De ces cours seraient sortis des sujets instruits dont on eût formé une phalange pour l'exécution du chant d'église. C'était un centre nouveau, un drapeau, si vous aimez mieux, autour duquel se seraient rangés les partisans du plain-chant.

« M. l'abbé Bézolles, en sa qualité de secrétaire du Congrès pour la restauration du plain-chant, devait donner ses sympathies par avance à une institution qui aurait pour objet l'étude et l'exécution du chant liturgique. Tous ses efforts tendaient naturellement vers ce but, et ce n'est point sa faute si plus d'un projet n'a point été suivi d'une prompte réalisation.

« C'est, messieurs, de cet assemblage de vues, de cette parité d'idées qu'est sortie la Société à laquelle vous êtes appelés à vous associer. Les organisateurs de l'œuvre n'ont pas eu de peine à s'entendre, parce qu'ils voulaient à peu près les mêmes fins et les mêmes moyens. Ils espèrent bien qu'il en sera de même avec vous, puisque vos travaux, vos espérances ont une destination pareille à celle des leurs.

« Avant de vous faire un exposé des premiers travaux d'organisation, permettez-nous de vous dire, messieurs, quelles sont les idées générales qui ont présidé à l'élaboration de notre plan.

« L'expérience des sociétés qui se sont fondées dans le passé, qui ont vécu ou qui sont tombées, nous a prouvé que la durée d'une institution dépendait, le plus souvent, des inspirations qui ont dirigé ses fondateurs. Si ces derniers ont été mus par une pensée généreuse, artistique et chrétienne, les rapports entre tous les membres seront excellents, pleins de bienveillance et d'union. Si elle est égoïste, étroite et intéressée, la défiance s'établira dans les relations et poursuivra la ruine de l'œuvre.

« Il y a loin, messieurs, entre servir une cause et servir des individus. Les dévouements ne manquent jamais à une idée dans notre beau et héroïque pays; mais les hommes font souvent défaut à ceux qui veulent les dominer au profit d'une glorification personnelle.

« Nous venons donc vous dire : « Voilà une cause à servir, voulez-vous en être? » Nous faisons appel à tous les talents, à tous les bons vouloirs, à toutes les capacités. Nous voulons que tous ceux qui ont une pierre à nous apporter trouvent une place pour y mettre leur pierre.

« La collectivité de notre Œuvre est ce qui doit en faire la force. C'est chose légitime que ce besoin de se rendre utile qu'éprouvent les esprits vigilants. Loin d'éloigner de nous ceux qui veulent prendre une part plus grande à nos travaux, nous chercherons, au contraire, à leur ouvrir les plus larges voies. C'est le devoir des institutions de se prêter au développement de toutes les facultés et d'offrir des moyens d'action à ceux qui ont besoin d'activité.

« Nous pouvons dire, sans trop de présomption, que notre plan est conçu de façon à donner carrière aux aptitudes artistiques les plus diverses et les plus nombreuses.

« Notre Association se divise en trois sections bien distinctes :

« La première comprend l'étude, l'enseigne-

ment et l'exécution du plain-chant ou chant grégorien;

« La seconde, l'étude et l'exécution de la musique ancienne;

« La troisième, l'exécution de la musique moderne.

« Chacune de ces sections a un chef de musique, des répétiteurs, des professeurs et des accompagnateurs.

« Bien que tout d'abord nous ayons eu en vue l'exécution du plain-chant, nous n'avons pas voulu laisser de côté la partie purement musicale du culte. L'antique chant liturgique est une grande et intéressante chose dans l'histoire de l'art religieux et de la musique proprement dite, mais celle-ci également est un riche trophée qu'il serait injuste d'oublier.

« Il n'appartiendrait pas non plus à de véritables artistes de dédaigner les œuvres de nos contemporains. La musique moderne a plus d'une page qui sera classique un jour. Nous tenons donc à honneur de les produire devant le public et de les lui faire apprécier.

« L'enseignement du plain-chant et de son accompagnement, qui doit tenir une si grande place dans notre institution, présentait quelques difficultés sérieuses. Nous les avons à peu près surmontées.

. . . .

. . . .

« Comme il n'est pas juste que des artistes, qui coopèrent si largement, par leurs travaux, à la prospérité de l'œuvre, soient soumis à une contribution pécuniaire, nous avons exempté de toute cotisation les personnes qui participent activement à nos travaux, soit comme chefs, comme administrateurs, comme chanteurs, comme professeurs, ou comme instrumentistes.

. . . .

« Les Statuts de la Société vous donneront quelques éclaircissements sur des questions de détail qui ne peuvent être traitées en ce moment. (Voir ci-après.)

« Ce qu'il importe que vous connaissiez dès aujourd'hui, c'est l'accueil encourageant qui nous a été fait par tous ceux qui ont reçu la confidence de nos projets.

« Plusieurs adhésions nous sont venues déjà, et cela avec une spontanéité qui doit redoubler notre zèle. Nous n'attendrons pas pour nous mettre à l'œuvre que le nombre en soit considérable. Le personnel dont nous avons besoin, il faut le créer par l'enseignement, c'est-à-dire que nous allons immédiatement ouvrir des Cours dans lesquels nous pourrons avant peu recruter des chanteurs, enfants et adultes.

« Nous avons longtemps débattu la question de savoir quelle dénomination prendrait notre société pour se présenter devant le public. Nous nous étions arrêté d'abord à celle d'*Académie grégorienne*. Un peu plus de réflexion nous a fait abandonner ce titre prétentieux. Soyons membres de l'ASSOCIATION GRÉGORIENNE, en attendant que nous ayons mérité par nos travaux une qualification plus ambitieuse. Quand nos efforts auront été couronnés de succès, quand nous serons parvenus à opérer dans une mesure honorable la restauration du plain-chant et de la musique religieuse; personne alors ne trouvera mauvais que la capitale de la France ait une Académie pour le chant d'église comme elle en a pour les sciences, les lettres et les arts.

« Un mot d'explication maintenant sur les rapports qui doivent exister entre l'ASSOCIATION GRÉGORIENNE et la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

« En fondant cette société, nous avons voulu mettre à la disposition des artistes qui composent le Comité de Patronage et de Rédaction de cette feuille un moyen d'action qui lui manque aujourd'hui. Pour que l'union la plus étroite règne entre les deux corps, nous avons décidé que les fonctionnaires de l'*Association* seraient choisis parmi les membres du Comité de la *Revue*. Si, par impossible, les membres de ce Comité ne voyaient pas dans notre *Association* une œuvre digne de leurs sympathies, nous n'en continuerions pas moins de marcher, avec la foi qui nous anime, vers l'accomplissement d'une tâche que nous croyons possible autant que les résultats devront en être profitables.

« Dans le cas d'une entente mutuelle, entente présumable entre les deux institutions, la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE deviendrait l'organe officiel de l'ASSOCIATION GRÉGORIENNE. Nous règlerons ultérieurement nos rapports avec la *Revue*, quant à la publicité que nous voudrions donner à nos actes.

« Il nous reste encore beaucoup de choses à faire en ce qui concerne le personnel dirigeant de notre société. Nous avons rempli les principaux cadres, ceux dont le besoin est immédiat. Quant aux autres, nous les avons réservés, heureux même de pouvoir offrir quelques emplois vacants aux hommes de talent qui pourraient venir à nous avec l'impatience de travailler courageusement au succès de l'entreprise.

« Voici, messieurs, sauf révision nécessaire, permutation ou extension du personnel, comment se compose notre bureau. (Voir plus loin.)

« La division de notre Société en trois Sections, ayant chacune un chef à sa tête, ne nous laisse pas à craindre que la Société ne s'individualise en un seul. Ce sera réellement une œuvre collective que celle qui sera représentée devant le public par trois chefs de section, par trois artistes ayant chacun la responsabilité des travaux propres à chaque section. Ce système nous permettra de faire fonctionner la Société par détachements, comme nous en trouvons un exemple dans l'organisation de l'armée.

« Ce système ne s'oppose pas à ce que les membres de l'*Association* fassent partie de plusieurs sections à la fois. On pourra également réunir dans un ensemble général toutes les sections sous une direction unique. Dans ce cas, chaque chef de section prend le commandement si le morceau mis à l'étude entre dans ses attributions. Les chefs inoccupés se mettent dans les rangs des chanteurs pour surveiller les attaques et diriger les groupes.

« Telles sont, messieurs, les idées générales que nous voulions vous soumettre aujourd'hui. Si la pensée qui nous anime a été bien comprise, vous devez voir que notre préoccupation a été d'utiliser le plus qu'il est possible les talents qui veulent bien nous assurer leur concours.

« Il s'en faut de beaucoup que nous ayons assigné à chacun de vous un poste digne de lui ; mais quand nous serons à l'œuvre, il nous sera facile de réparer ce qu'il peut y avoir de regrettable dans une organisation qui ne permet pas de placer aux avant-postes tous les soldats de la cause.

« Que le concours de tous produise une œuvre grande et féconde et chacun de ceux qui y auront contribué aura sa part dans l'opinion. L'essentiel est de marcher unis, d'apporter une ardeur tout à fait exempte de personnalité et de placer dans l'honneur du drapeau la récompense que chacun de nous a le droit d'attendre. »

Cette lecture fut accueillie par l'adhésion de tous les artistes, moins un, qui assistaient à cette séance.

A quelques jours de là, les fondateurs de l'*Association grégorienne* étaient assez heureux pour obtenir de Mgr l'Archevêque de Paris un Patronage qui ne peut manquer d'avoir une haute influence sur les destinées de la société.

Voici maintenant la Circulaire et les Statuts qui vont être adressés à toutes les personnes qui s'intéressent en France à la restauration du chant liturgique et de la musique religieuse. Nous y joignons la composition du Bureau et une première liste des adhérents.

ASSOCIATION GRÉGORIENNE

Sous la présidence honoraire de Monseigneur l'Archevêque de Paris

« In dubiis libertas,
« In fide unitas,
« In omnibus charitas. »

(Saint Augustin.)

Depuis quelques années, il s'est produit en France une réaction bien imposante en faveur du plain-chant ou chant grégorien, et de la musique religieuse et classique.

Des musiciens émérites, des savants et des écrivains se sont mis patiemment à la recherche des origines et des progrès d'un art qui tient une si noble place dans les sociétés modernes. Des découvertes importantes ont été faites. Différents corps de doctrines se sont formés sur les débris de nos antiques archives musicales. Le plain-chant, qu'une ignorance dédaigneuse reléguait parmi les œuvres d'un âge de barbarie, a été l'objet d'une attention nouvelle et d'une étude plus respectueuse. On a vu venir à Paris de tous les points de la France des ecclésiastiques éclairés, des artistes fervents qui, réunis dans un Congrès, ont par leurs discussions savan-

tes et par l'éclat de leurs assemblées rendu au plain-chant et à la musique religieuse leur ancienne importance.

On a vu aussi le Comité de rédaction et de patronage de la *Revue de Musique sacrée* ouvrir des conférences dans lesquelles le chant liturgique a été, de la part des organistes et maîtres de chapelle de Paris, l'objet d'études persévérantes et consciencieuses.

La conséquence de ce retour au chant grégorien et à la musique religieuse, comme aussi de tant de travaux qui ont fait revivre dans le souvenir populaire les antiques formes de l'art, devait être naturellement la création d'une société pratique pour l'exécution du chant d'église. Ce n'était point assez d'avoir affirmé dans des réunions solennelles et dans de savantes pages les beautés du chant grégorien ; il fallait encore les produire au grand jour, appeler le peuple à les reconnaître, et forcer pour ainsi dire par l'évidence des faits la génération actuelle à les défendre contre l'oubli.

L'Association grégorienne est donc née d'une nécessité. Elle est venue à cette heure inévitable où les théories veulent avoir une application. Elle est le résultat des efforts collectifs qui, sans se lasser un instant depuis bien des années déjà, poursuivent une restauration du plain-chant et de la musique d'église.

Cette restauration que tant de vœux appellent n'était possible qu'autant qu'une société permanente, organisée en vue de l'avenir, se serait mise à l'œuvre.

Ces mélopées chrétiennes si justement préconisées, le monde les connaît mal ou ne les connaît pas. Ces chefs-d'œuvre des maîtres religieux, toujours vivants dans l'inaltérable admiration des savants, des musiciens et de quelques amateurs, le monde ne les connaît pas davantage. Ce qu'a pu produire dans ce genre le génie même de nos contemporains le sait-on bien au juste? C'est donc pour révéler et faire goûter au public le chant grégorien, pour lui soumettre un choix des meilleurs morceaux des anciens maîtres, pour lui faire apprécier les œuvres des nouveaux, que l'Association grégorienne a été fondée.

Ses moyens d'action comprendront plusieurs ordres de faits :

1° L'enseignement du plain-chant dans des cours publics;

2° L'exécution du plain-chant et de la musique religieuse dans les églises et dans les réunions particulières;

3° La vulgarisation des meilleures doctrines par la *Revue de Musique sacrée* qui, à titre de journal officiel de l'Association, reçoit toutes ses communications;

4° La propagande au dehors en excitant la province à fonder des sociétés pareilles.

Un programme de cette nature était fait pour inspirer quelques craintes aux fondateurs de l'Association grégorienne ; mais en l'adoptant définitivement, ils ont compté sur le concours empressé de tous les hommes qui sont la représentation en France d'un art qui depuis Charlemagne a toujours eu sur notre terre chrétienne, et malgré bien des perturbations, d'énergiques défenseurs et d'éclatantes floraisons. Ils ont pensé qu'appelant à eux tous les dévouements et toutes les lumières, nul ne songerait à s'exclure d'une phalange qui n'exclut personne et qui compte au contraire sur le plus grand nombre.

Si l'on veut bien voir dans le patronage même sous lequel s'est placée spontanément l'Association, le but de ses travaux, on comprendra que toute profession de principes serait ici trop longue et d'ailleurs inutile.

Obtenir la meilleure exécution du plain-chant sans préoccupation d'édition et n'offrir au public que des morceaux de musique empreints d'un caractère essentiellement religieux, telle est la ligne de conduite que s'est tracée l'Association grégorienne. Enseigner aux adultes et aux petits enfants la lecture d'une langue musicale qui s'harmonise avec tant d'amour aux élans de la prière en commun, telle est encore une partie de sa mission. Fidèlement rempli, ce programme ne sera pas sans gloire pour tous ceux qui auront aidé à le réaliser.

La France ne s'est jamais laissé devancer lorsqu'il s'est agi de porter loin et de porter haut le drapeau de ses maîtres dans tous les genres; la France chrétienne ne restera pas en arrière

au moment où se manifestent de toutes parts les signes visibles d'une restauration de l'art musical religieux. Cette espérance double la force de l'Association grégorienne et lui fait entrevoir le succès dans un avenir qui n'est pas éloigné.

Le Président,
L'abbé BÉZOLLES.

Le Secrétaire-inspecteur,
Louis ROGER.

STATUTS

I

Il est établi, rue Bonaparte, 70, à Paris, une Association qui, ayant plus particulièrement pour objet la restauration du chant grégorien, prend le titre d'*Association grégorienne*.

II

Le but de l'*Association grégorienne* est l'étude et l'exécution du plain-chant et de la musique religieuse, tant ancienne que moderne. Des cours de plain-chant et d'accompagnement sont ouverts par ses soins.

III

Les membres de l'Association se divisent en trois classes :

Il y a les membres actifs;

Les membres d'honneur;

Les membres honoraires.

Les membres actifs sont toutes les personnes qui peuvent prêter aux exécutions musicales le concours de leur talent, soit comme chanteurs, soit comme instrumentistes. Il ne sera exigé d'eux aucune rétribution.

Les membres d'honneur sont les ecclésiastiques, les musicologues et les compositeurs qui ont servi la cause du plain-chant et de la musique religieuse, soit par leurs écrits, soit par l'autorité de leur parole. Pour eux la rétribution est facultative.

Les membres honoraires sont les personnes qui, ne prenant point de part aux travaux de l'Association, voudraient encourager l'Œuvre, en augmentant ses ressources financières par leurs dons ou leurs cotisations. Il sera exigé d'eux une cotisation annuelle dont le minimum est de 10 francs.

IV

La direction se compose d'un président honoraire, qui est de droit Mgr l'Archevêque de Paris;

D'un président, de deux vice-présidents, d'un directeur général, d'un secrétaire inspecteur, d'un secrétaire adjoint, d'un organiste en chef, d'un chef des répétiteurs, d'un professeur de chant, de deux bibliothécaires, d'un trésorier, d'un chef de plain-chant, d'un chef de musique religieuse ancienne, d'un chef de musique religieuse moderne, de plusieurs professeurs des cours, répétiteurs et accompagnateurs, de plusieurs solistes.

V

Dans les assemblées générales, le bureau se compose de tous les fonctionnaires. Dans les réunions administratives les professeurs des cours, les répétiteurs et les accompagnateurs se feront représenter par trois d'entre eux qu'ils désigneront à cet effet.

VI

Les dignitaires sont choisis parmi les membres du Comité de Rédaction et de Patronage de la *Revue de Musique sacrée*.

VII

Ils sont nommés pour cinq ans, à l'exception du président honoraire qui est nommé à vie.

Les professeurs des cours, répétiteurs et accompagnateurs sont choisis chaque année par le bureau.

VIII

Pour faire partie de l'*Association grégorienne*, il faut être présenté par deux membres et être agréé par le Conseil, après examen.

IX

La nomination des membres du bureau ou des membres à recevoir, le choix des morceaux de musique à admettre, auront lieu à la majorité simplement relative.

X

La radiation d'un sociétaire pourra être prononcée par le bureau dans le cas où des motifs graves auraient donné lieu à son exclusion.

XI

Le directeur général est de droit chef de la section de plain-chant.

Le chef des répétiteurs est de droit vice-directeur général.

XII

Le bureau prend les mesures nécessaires pour les dépenses extraordinaires, concerts, concours, églises où l'Association grégorienne devra se rendre, etc.

XIII

Les professeurs des cours, répétiteurs et accompagnateurs s'adjoindront au bureau pour l'examen et le choix des morceaux à mettre en répétition.

XIV

Les répétitions ou classes soit partielles, soit générales, sont déterminées par le bureau sur la proposition du directeur général.

XV

Le bureau se réunit le premier lundi de chaque mois ; plus souvent, s'il y a urgence.

XVI

Les membres de l'Association grégorienne se réunissent chaque année en assemblée générale et solennelle, présidée par Mgr l'Archevêque de Paris.

On y rend compte des progrès de l'Œuvre, de l'extension qu elle a prise, de ses efforts, de ses succès, de l'état de ses finances, etc., etc.

XVII

La *Revue de Musique sacrée* est l'organe officiel de l'*Association grégorienne*.

Membres du bureau.

PRÉSIDENT HONORAIRE,

Monseigneur DARBOY, ARCHEVÊQUE DE PARIS.

Président titulaire, M. l'abbé BÉZOLLES.

Directeur général, M. DHIBAUT.

Vice-Présidents, M. CALLA, chevalier de la Légion d'honneur, président du conseil de Fabrique de Saint-Vincent-de-Paul, et M. Georges SCHMITT.

Secrétaire inspecteur, M. Louis ROGER.

Chef des répétiteurs et professeur de chant, M. DELORT, maître de chapelle de Saint-Honoré.

Organiste en chef, M. Georges SCHMITT.

Chef de Plain-Chant, M. DHIBAUT.

Chef de la musique ancienne, emploi réservé.

Chef de la musique moderne, M. Prosper PASCAL.

Professeurs des cours, réservé.

Répétiteurs, MM. GROS, QUESNE, D'INGRANDE, LESECQ et HUGON.
Accompagnateurs, MM. D'INGRANDE, SERRIER, LAUMONIER, SCHWARTZ, MAGNER, LENTZ et GRILLIÉ.
Bibliothécaires, MM. DENNE-BARON, FISQUET et Gabriel REY.
Administrateur général, M. Charles POLLET, compositeur de musique.
Trésorier .....

Première liste des Adhérants.

Monseigneur Pavy, évêque d'Alger.
Monseigneur André, protonotaire apostolique.
Monseigneur Barbier de Montault, protonotaire apostolique.
MM. Charles Pollet, compositeur de musique.
L'abbé Bézolles, vicaire de Saint-Martin.
Louis Roger, rédacteur en chef de la *Revue de Musique sacrée*.
Georges Schmitt, ex-organiste de Saint-Sulpice.
Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin.
Denne-Baron, homme de lettres.
Nicou-Choron, compositeur de musique.
Durand, organiste de Saint-Roch.
Charles Simon, organiste de l'abbaye de Saint-Denis.
Edouard-Gabriel Rey, homme de lettres.
Delort, maître de chapelle.
L'abbé Durand, chanoine-honoraire, vicaire de Saint-Eloi.
Delaruelle, organiste de Saint-Pierre de Montmartre.
Fisquet, homme de lettres.
Fourneaux, facteur d'orgues.
Gendré, homme de lettres.
Grillié, organiste de Saint-Thomas-d'Aquin.
Gros, maître de chapelle de Saint-Germain-des-Prés.
Calla, membre du conseil de Fabrique de Saint-Vincent-de-Paul.
D'Ingrande, organiste des Blancs-Manteaux.
L'abbé Jouvent, aumônier de Mazas.
Laumonier, organiste de Sainte-Geneviève.
Lentz, organiste du chœur de Saint-Sulpice.
Lesecq, professeur de piano.
Lenoble, professeur de chant.
Ch. Magner, organiste de Saint-Jacques.
Navay, professeur de chant.
Quesne, professeur de chant.
Prosper Pascal, compositeur de musique.
Populus, organiste.
Schwartz, organiste.
Viret, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois.
Ch. Soullier, directeur de l'*Union chorale* de Paris.
Hugon, directeur de l'Orphéon du Cercle Catholique.
Serrier, organiste de Saint-Denis du Saint Sacrement.
Balleyguier, compositeur de musique.
L'abbé Déon, curé de Sennevoye.

QUELQUES IDÉES
DE LÉONARD POISSON
Deuxième article (1).

Si les anciens auteurs nous avaient laissé une définition exacte du plain-chant ou *chant-plane*, on n'en aurait pas été réduit aux suppositions lorsqu'il s'est agi de lui restituer son rhythme, son allure et son expression primitive.

En ouvrant le Traité de Léonard Poisson, on est porté naturellement à lui demander quelques éclaircissements sur ce point. Le savant auteur nous les donne dans son chapitre Ier, mais nous doutons fort qu'elles soient de nature à satisfaire toutes les exigences et à lever plus d'un doute. Ecoutons-le parler.

DÉFINITION DU PLAIN-CHANT.

« Le Plain-chant est, comme on l'a dit, le genre diatonique de la Musique, *planus et simplex cantandi modus*, c'est-à-dire, le Chant le plus grave, le plus naturel, qui va plus uniment que ce qu'on entend généralement par Musique ; et qui n'admet point ces multitudes d'inventions de mélodie, et qui rejette cette variété d'harmonie, dont la plupart sont peu propres à la majesté de l'Office Divin. »

« On peut donc le définir ainsi :

RÉCIT MESURÉ ET ANIMÉ, TOUJOURS ÉGALEMENT GRAVE ET MÉLODIEUX. »

Nous ignorons si cette définition du plain-chant en donnerait une idée exacte à ceux qui n'auraient jamais vu une pièce écrite ; quant à nous, il nous est impossible d'y voir autre chose qu'une phraséologie quelque peu sujette à contradiction.

Le plain-chant est diatonique, c'est admis. L'équivoque sur ce point pourrait naître cependant en voyant certaines pièces où le dièse et le bémol s'introduisent dans le chant. Léonard Poisson nous dit bien que la présence accidentelle du dièse et du bémol ne détruit pas la nature essentiellement diatonique des modes, mais en raisonnant au point de vue de la science rigoureuse et des idées modernes sur la classification des genres, il y a incontestablement invasion du genre chromatique sur le terrain du diatonique pur, et il ne faudrait pas que la tolérance allât trop loin si l'on voulait conserver au plain-chant sa physionomie originelle.

N'y a-t-il pas aussi quelque contradiction dans les termes lorsque l'auteur, après nous avoir dit que le plain-chant est ce qui marche *plus uniment* que la musique, se résume en disant que le plain-chant est un RÉCIT MESURÉ ET ANIMÉ. On comprend difficilement ce que peut être un chant *uni, mesuré* et *animé*. Mais ce qui rend la contradiction plus apparente encore, c'est qu'un peu plus loin l'auteur déclare que « dans le plain-chant c'est la note qui gouverne la voix et la fait prononcer lentement et d'une mesure toujours égale. »

Toutes ces expressions ne sont pas faites pour appeler la lumière sur la question du rhythme tant controversée de nos jours. Léonard Poisson, qui subordonne le chant, et nous l'approuvons pleinement, à la quantité du texte, n'a pas suffisamment porté son attention sur le mouvement propre aux neumes. Il voit des notes égales partout où la quantité n'appelle pas une brève, une semi-brève, ou une longue. Il est évident que l'exécution du plain-chant, aussi bien que celle de notre musique moderne, n'aurait pas d'autre règle s'il n'était en effet qu'un *récit*, une mélopée syllabique. Mais le plain-chant est musical dans tout le graduel, il offre des agrégations de notes sur une seule syllabe, conséquemment il cesse d'être soumis aux lois du simple récit. Car ces neumes, ces groupes de notes ne sont pas gouvernés par les exigences de la prosodie ; ils peuvent être chantés en notes brèves ou longues selon une règle de convention. Ils peuvent être même l'objet d'un sentiment spécial qui ne sera plus l'expression prosodique d'une syllabe longue ou brève, mais l'expression même des idées contenues dans une phrase ou dans le texte tout entier.

Considérés ainsi, les neumes viennent au secours des opinions émises en faveur du chant à notes inégales. L'inégalité qui est manifeste dans le simple récit où l'on est forcé de faire des longues et des brèves, ne l'est pas moins dans les groupes de notes où la voix, si elle est guidée par un chanteur qui entende un peu le latin, obéit forcément aux sentiments variés du texte. La question du rhythme, si elle est mal posée par Léonard Poisson et encore plus mal résolue dans ses définitions, nous semble donc définitivement tranchée par le récit qui est prosodique et par les neumes qui sont essentiellement musicaux. Nous écartons, bien entendu, toute idée de mesure et de relation dans la durée des notes. Le rhythme, comme nous l'entendons, doit être libre et flottant, vivifié par le sentiment du chanteur, tantôt lent, tantôt prompt, selon le caractère du morceau et la signification du texte.

(1) Voir le dernier numéro de la *Revue*.

Si nous avions besoin d'étayer nos opinions touchant le rhythme, nous ferions appel à Léonard Poisson lorsqu'il dit un peu plus loin :

« Il faut faire sentir l'énergie des paroles : baisser le ton où la nature de la chose l'exige ; l'élever lorsque l'expression ou la chose exprimée le demande. »

N'est-il pas évident que l'influence des paroles sur l'intensité des sons, ou, pour parler en d'autres termes, sur le plus ou moins d'énergie de la voix, doit s'exercer également sur le mouvement de la mélodie? La musique, plain-chant ou autre, a sa force et sa grâce aussi bien dans le rhythme, dans le nombre pour parler comme les Grecs, que dans le son proprement dit. La langue poétique des Athéniens devait son harmonie autant à la puissance du mètre qu'à l'euphonie de ses voyelles. La sonorité des notes ne serait rien en poésie sans la cadence du vers. C'est l'alliance de ces deux choses qui en fait la musique, et les Grecs l'entendaient bien ainsi lorsqu'ils confondaient dans une même vénération le nombre qui préside aux constellations et la suavité des sons qui tombaient des lèvres de Platon comme un murmure d'abeilles.

Léonard Poisson va confirmer encore ce que nous venons de dire. Nous lui empruntons la citation suivante de M. Rollin dans son Traité de la musique :

« Les anciens avaient pour le théâtre une déclamation composée et qui s'écrivait en notes, sans être pour cela un chant musical ; c'est dans ce sens qu'il faut prendre quelquefois dans les auteurs latins ces mots, *canere*, *cantus*, et même *carmen*, qui ne signifient pas toujours un chant proprement dit, mais une certaine manière de déclamer ou de lire. »

Ceci prouve encore l'importance que les peuples, si éminemment artistes de l'antiquité, attachaient au mouvement de la parole. Le mouvement était une musique pour eux et c'en est une en effet. Le supprimer dans le plain-chant pour obtenir un chant plane que le goût réprouve, c'est violer toutes les lois du langage et méconnaître la nature qui enseigne à chaque heure du jour et de la nuit la mystérieuse puissance du rhythme dans la création.

Prenant en sous-œuvre sa définition du plain-chant, Léonard Poisson écrit dans un endroit : « On le dit *mélodieux* pour le distinguer du ton d'Orateur qui est éclatant et varié, sans être *mélodieux*. »

Malgré tout le respect que nous portons au savant auteur du Traité, il nous est impossible d'accepter la distinction qu'il fait entre le plain-chant et l'art oratoire. Il n'y a que des rapports de diction et de mouvement entre ces deux choses. Le plain-chant est musical et le discours de l'orateur ne l'est pas. Ils n'ont de commun que le mouvement, sorte de musique il est vrai ; mais ils peuvent offrir la même variété, parfois aussi le même éclat. Les chants de la Pâque n'ont-ils pas tout l'élan, toute la souveraineté lyrique que prendrait à la tribune la voix de Démosthène ? Pourquoi refuser au chant de la résurrection l'éclat et la variété que l'on accorde si bien à l'orateur ? Cette appréciation n'est pas dans l'esprit du plain-chant qui affecte si bien tous les tons, et nous croyons que c'est l'amoindrir considérablement que de l'assimiler au simple rôle du récit. Nous acceptons ce mot pour la mélopée primitive, mais non pour les magnifiques chants qui sont venus depuis et qui sont la gloire du chant grégorien.

L. C. LAURENS.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le rédacteur en chef de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Mon cher Monsieur Roger,

L'on a beaucoup écrit sur la mauvaise exécution de la musique dans les églises, vous même avez maintes fois critiqué avec de justes raisons l'exécution des ensembles et je me rappelle parfaitement que vous écriviez un jour, en parlant de l'exécution d'une messe : « Les enfants surtout nous ont semblé insuffisants. » Cela était de la plus exacte vérité, mais tout en reconnaissant l'effet, permettez-moi d'en rechercher la cause.

Dans presque toutes les églises de Paris l'on accorde au maître de chapelle trois ou quatre basses, un ou deux ténors et généralement douze enfants. Avec cela il faut faire chanter le plain-chant, la musique et les faux bourdons. Il n'est pas nécessaire d'être grand musicien pour voir les difficultés matérielles d'une exécution avec si peu de ressources, aussi ne peut-on guère faire chanter de grande musique d'ensemble, si ce n'est pour se donner la satisfaction d'accomplir un tour de force.

L'on est donc obligé de laisser de côté les beaux chœurs de Palestrina, d'Orlando, Victoria, etc., etc., et de se rejeter sur les solos, duos, avec ou sans accompagnement de chœurs ; c'est-à-dire qu'on doit faire de l'exception la règle. Et que l'on ne dise pas que la beauté des voix peut ici suppléer au nombre ? Cela ne pourrait être soutenu. Deux ténors d'église ne seront jamais suffisants dans un chœur, pas plus que quatre à cinq altos et cinq ou six sopranos.

Je ne m'appesantirai pas davantage sur cette question, question vitale pour l'avenir de la musique religieuse et dont il est facile de tirer les conséquences.

Permettez-moi, monsieur, de passer au sujet même de cette lettre, c'est-à-dire aux enfants.

Dans les églises où les enfants sont sous la surveillance d'un frère des écoles chrétiennes (et c'est presque la généralité aujourd'hui), il est interdit aux maîtres de chapelle de prendre des enfants de chœur en dehors de l'école. Voilà déjà le maître de chapelle exposé aux chances plus ou moins bonnes d'un recrutement limité ; car, supposez (ce qui m'arrive en ce moment) que

l'école ne renferme dans son sein que des enfants sans voix ou, ce qui est la même chose pour le maître de chapelle, des enfants ayant de la voix, mais ne voulant pas faire partie d'un chœur, qu'arrivera-t-il? C'est que le maître de chapelle aura toutes les peines du monde à compléter ce chiffre de douze et qu'il se verra forcé de prendre, non des voix, mais des soupçons de voix; et encore sera-ce parmi les plus jeunes de la deuxième ou de la troisième classe de l'école. Voilà déjà un inconvénient grave; mais passons à un autre.

Les enfants se présentent généralement vers l'âge de onze ans, ils sont, je n'ai pas besoin de vous le dire, d'une ignorance parfaite. A quoi cela tient-il? A plusieurs causes, je crois: 1° A l'enseignement : il faut dans les écoles de la ville de Paris, trois ou quatre années au moins, pour qu'un enfant puisse lire à peu près la musique. 2° Sur dix mois d'études, ils en passent bien six à apprendre des chœurs pour les prix, pour les concours, les ventes, les récompenses trimestrielles, etc., etc., ils leur reste donc quatre mois pour l'étude réelle de la musique, encore ces quatre mois ne se succèdent-ils pas; ajoutez à cela les tâtonnements produits par l'absence d'une bonne méthode, et vous ne serez plus surpris de cette ignorance.

Voilà donc les ressources ordinaires du maître de chapelle. Il est obligé d'apprendre à ces enfants : les éléments de la musique, les versets, répons brefs, litanies, faux bourdons; des motets, des messes, etc., etc., il lui faut de plus faire un soliste, besogne assez difficile comme vous le savez bien et qui demande beaucoup de temps. Mais ce n'est pas tout. Quand ces enfants commencent à se former, arrive l'âge de l'apprentissage. Il est rare qu'un enfant reste au chœur après sa treizième année et c'est le moment où il pourrait rendre d'utiles services. Dans le cours ordinaire, c'est de treize à seize ans que la voix est bonne et que l'enfant sait un peu lire et chanter.

Ce petit choix fait, le maître de chapelle se félicite de posséder une ou deux voix passables, oui, mais il a compté sans..... ses ressources pécuniaires, c'est de là que viendra son plus grand déboire.

Il y a à Paris trois ou quatre églises dont les ressources sont très-grandes : la Madeleine, Saint-Roch, Saint-Sulpice, Notre-Dame. Saint-Roch et Notre-Dame possèdent une maîtrise où les enfants peuvent entrer de bonne heure et donner les meilleurs résultats. La Madeleine et Saint-Sulpice peuvent avoir vingt ou trente enfants, bien payés. Eh bien, c'est d'une de ces églises que la coupe amère lui viendra.

Saint-Séverin possède une jolie voix, c'est toute la ressource du maître de chapelle qui s'est donné bien du mal pour la cultiver : Vite, dit la Madeleine, Saint-Séverin est pauvre, nous sommes riche, à nous son soprano.

Saint-Germain-des-Prés, Sainte-Elisabeth possèdent un soprano ou un alto; Vite, dit Saint-Roch, tâchons de le prendre. Et l'on dit aux parents : Vous serez débarrassés de votre enfant; il sera élevé, instruit, choyé, les alouettes sont toutes rôties, elles n'attendent plus que lui, et l'enfant est enlevé : si par hasard l'offre ne séduit pas les parents du soprano (car il y a des parents qui ne veulent pas se débarrasser de leurs enfants, d'autres qui aiment mieux toucher trente ou quarante francs par mois) (1). Alors l'alto s'y laissera prendre. Vous apprendrez le latin, vraiment! le latin! vite, vite, prenez, pas de reconnaissance qui tienne devant une semblable proposition. Et voilà à quoi servent les maîtrises au XIXe siècle.

Il n'y a qu'une chose qui console un peu le maître de chapelle, qui, hélas! n'a pas de maîtrise, ni des appointements d'Opéra à offrir à ses jeunes sujets; c'est que, malgré cet appétit dévorant, ces grands Gargantua ne mangent pas mieux que lui. Seulement il est bon de constater qu'ils se donnent un peu moins de mal, et qu'on leur donne de plus gros appointements.

Voilà donc, cher monsieur Roger, une partie des causes qui font que les enfants sont insuffisants, et si vous admettez cet axiome populaire : Pour faire un civet il faut un lièvre, vous me permettrez de finir en disant : Pour avoir des enfants de chœur il faut..... une maîtrise.

Tout à vous,

ADRIEN GROS,

Organiste, maître de chapelle à Saint-Germain-des-Prés.

(1) La chose vient d'avoir lieu pour mon premier soprano.

Notre honorable correspondant formule dans sa lettre des plaintes très-légitimes. Nous nous réjouirions de leur avoir ouvert les colonnes de la Revue si elles devaient modifier l'état actuel des choses. Par malheur, il n'est en son pouvoir ni au nôtre de créer des maîtrises là où il n'y en a pas et d'établir ainsi un équilibre nécessaire entre toutes les chapelles de Paris. Le mouvement qui s'opère en faveur de la musique religieuse et du chant grégorien pourrait bien amener le rétablissement des anciennes maîtrises; ou tout au moins peut-on espérer que l'enseignement du plain-chant et de la musique, mieux organisé et plus répandu, fournira des sujets en nombre suffisant. Jusque-là, c'est aux maîtres de chapelle à user entre eux d'une meilleure confraternité, à ne pas chercher à se nuire, à pratiquer en un mot le précepte divin qui nous dit à tous : Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'on te fit.

L'embauchage des enfants est un acte qui relève de la conscience des maîtres de chapelle. Il n'y a pas de discipline qui puisse intervenir à ce sujet. On a le respect des intérêts des autres ou on ne l'a pas. Celui qui manque à ce devoir élémentaire échappe à toute juridiction; on peut regretter qu'il en soit ainsi, mais c'est un mal à peu près sans remède.

Quant à l'insuffisance du personnel des chœurs pour l'exécution de la grande musique d'ensemble elle est pour tout le monde évidente. Exécuter la musique de Palestrina et d'Orlando avec deux ténors et trois ou quatre basses, c'est tenter l'impossible. Il n'y a qu'une chose à faire dans ce cas, et le bon sens l'indique, c'est de ne pas la chanter. Notre correspondant nous disait tout à l'heure que le lièvre est indispensable pour la confection d'un civet. Ne serait-ce pas aussi l'occasion, puisqu'il est question de lièvre, d'en lever un qui trancherait plus d'une difficulté?

Il y a dans l'Eglise un chant particulièrement affecté aux cérémonies du culte; un chant spécial qu'on ne saurait confondre avec la musique des théâtres et des salons; un chant qui a ses beautés propres, son caractère individuel parfaitement en rapport avec les élans et la sévérité de la prière; ce chant, on l'a déjà deviné, c'est le plain-chant. Que ne lui donne-t-on plus d'importance à l'église et particulièrement dans les chœurs trop peu nombreux pour exécuter convenablement la musique des maîtres? Il n'exige ni sopranos bien rares, ni ténors bien relevés. Avec lui on n'a pas à craindre la perte des sujets précieux, attendu que la plus parfaite égalité règne dans la masse des chanteurs.

Dans notre réponse à la demande d'explication de M. l'abbé Jouve, nous nous étions efforcé de lui faire remarquer que nous n'avions en vue que ses principes de musique religieuse proprement dite, mettant complétement de côté ses autres travaux, au mérite desquels nous rendions un sincère hommage.

Le débat se trouvait par-là circonscrit; et notre critique n'adressait, dans ces termes, que deux reproches à M. Jouve : celui d'admettre les chanteurs de théâtre à l'église pour l'exécution des chœurs, et celui de professer des principes flexibles sur la musique religieuse en question.

Or, il nous semble, d'après la lecture de sa dernière lettre, que notre premier reproche était sans fondement. Car nous avons cru remarquer, malgré certain nuage dans l'expression, que cet auteur n'admet pas les chanteurs de théâtre à l'église. Si telle est son idée, nous

sommes d'accord et la discussion finit sur ce point. Quant à l'autre reproche, notre honorable contradicteur paraît en reconnaître la légitimité. Car, après une très-longue digression sur l'inspiration chrétienne, sur la science et sur le goût, qui pour nous n'étaient nullement en cause, il finit par convenir que les principes incriminés par nous sont en effet élastiques, mais comme le sont une foule de choses, et des plus sérieuses, ici-bas; et que leur reprocher leur élasticité, c'est les attaquer dans leur essence même.

D'après cet aveu positif, nous n'avons plus à insister. Seulement nous répéterons que ces principes sont pour nous insuffisants, puisqu'ils ne donnent pour règle que le goût individuel et l'inspiration de chacun : procédé qui laisse au compositeur religieux la liberté de dépister la critique, toutes les fois qu'il le voudra, par une fin de non-recevoir, en se retranchant dans le *de gustibus non disputandum*, grave inconvénient quand il s'agit de réforme. Et c'était pour cela même que nous demandions quelque chose de plus net et de plus positif, quelque chose enfin qui pût servir à établir une différence essentielle entre la musique religieuse et la musique mondaine, comme il y a une différence essentielle entre l'architecture religieuse et l'architecture civile.

La question ainsi posée, se trouvait placée, selon M. L. Roger, sur un terrain où, dans plus d'une occasion, il avait appelé les hommes compétents qui travaillent à la restauration de la musique religieuse.

M. l'abbé Jouve, répondant comme nous à l'appel du judicieux rédacteur de la Revue, affirme que la question posée en ces termes est insoluble, et que vouloir la résoudre, c'est entreprendre un véritable travail de Sisyphe. De notre côté nous affirmons le contraire, et nous essayons de donner une solution à la question. Voilà entre nous le point précis du débat.

Nous prétendons avec le père Martini, avec Choron, Niédermeyer, Danjou, Stephen Morelot, Regnier et bien d'autres, qu'il existe une musique vraiment religieuse, ayant son style à part et différant essentiellement de la musique mondaine, et que c'est en revenant purement et simplement à l'étude et à la pratique de cette musique, ainsi qu'à l'étude et à la pratique du plain-chant d'où elle découle et dans la tonalité duquel elle est écrite, qu'on arrivera à une véritable réforme. Et nous demandons de plus, pour garantie, que l'exécution de cette musique ne soit confiée qu'à des chanteurs élevés et formés pour cette fonction.

Voilà le procédé que nous avions brièvement indiqué dans notre mot d'explication, ajoutant que nous le regardions comme le seul véritablement efficace pour opérer la réforme demandée.

M. l'abbé Jouve trouve ce procédé vague et entaché de contradictions. Qu'y a-t-il de vague dans un procédé qui consiste à n'admettre pour l'église que le plain-chant et la musique écrite dans sa tonalité? Plusieurs ont reproché à notre système d'être sévère, ce que nous n'avons jamais nié; mais personne jusqu'ici ne l'avait trouvé vague. M. l'abbé Jouve y trouve de plus des contradictions. Car, d'après lui, il n'existe pas et il ne peut pas exister de musique écrite dans la tonalité du plain-chant. M. l'abbé Jouve nous permettra de le contredire en ceci. Pour qu'il ait raison il lui faudrait d'abord prouver que le plain-chant est inharmonique par sa propre tonalité : chose qui ne nous paraît point facile du tout. Historiquement l'harmonie tire son origine en ligne droite du plain-chant. Les anciens monuments et les premiers essais des déchanteurs en font foi. Dans le fait, qu'entend-on par harmonie en général, sinon le résultat de plusieurs mélodies du même genre entendues simultanément? Or, le plain-chant ayant son genre de mélodie, nous ne voyons rien qui s'oppose à ce qu'on harmonise ensemble plusieurs mélodies de ce genre.

C'est précisément ce qu'a fait Palestrina et la plupart des compositeurs religieux de son temps. M. l'abbé Jouve n'est pas sans avoir étudié leurs œuvres. Hé bien, nous lui demandons de nous dire en quelle tonalité sont composés l'*Hœc dies*, le *Loquebantur*, le *Sicut cervus*, le *Veni sponsa Christi*, le *Dies sanctificatus*, le *Chori sanctarum virginum*, le *Quæ vox quæ poterit*, le *Gaudent in cœlis*, de Palestrina, la Messe du 4me ton de Vittoria, et une foule de pièces composées par A° Cifra, Animuccia, C° Porta, Aª Gabrieli, Lª Marenzio, C. Morales, A. Villaert et O° di Lasso, et beaucoup d'autres que nous pourrions citer.

Or, l'ensemble de ces innombrables compositions constitue ce que le père Martini, Choron, Fétis, appellent proprement le style d'église, le style ecclésiastique; exactement comme nos archéologues ont appelé architecture chrétienne l'ensemble de nos monuments religieux du moyen âge.

M. l'abbé Jouve a bien compris la différence essentielle qui existe entre ce genre de musique et notre musique moderne; mais, dit-il, ce genre n'a plus sa raison d'être à notre époque. C'était aussi le raisonnement de Raoul-Rochette contre Didron et Viollet-Leduc, lorsqu'ils demandèrent de revenir au style gothique pour la construction de nos monuments religieux. Le genre de Palestrina n'a plus sa raison d'être ! Mais pourquoi l'Eglise recommande-t-elle encore de composer de préférence la musique religieuse dans ce genre? Pourquoi continue-t-on de l'exécuter à la chapelle Sixtine? Pourquoi Choron, Niedermayer et le prince de la Moskowa ont-ils tant fait pour en redonner le goût? Pourquoi aujourd'hui encore essaie-t-on à Langres, à Saint-Dié, à Dijon, à Chartres et dans d'autres lieux de le remettre en honneur? Pourquoi réimprime-t-on partout ces chefs-d'œuvre? Que signifie l'apparition simultanée de la *Musica divina* à Ratisbonne, de la *Lyra sacra hispana* à Madrid, du *Répertoire de la musique sacrée* à Paris? Il y a là, ainsi que dans les discussions des journaux de musique religieuse, une pensée qui infirme prodigieusement l'affirmation de M. Jouve.

Pour se fortifier dans le *statu quo* on ne cesse de répéter que si Palestrina eût vécu au XIXe siècle, il n'eût pas composé dans ce style, faisant observer que la musique profane du temps de Palestrina était dans le même style que la musique religieuse. D'abord l'assertion d'un pareil fait est purement gratuite; car ce genre de musique a toujours eu ses partisans et ses admirateurs, et les grands maîtres de tous les temps lui ont unanimement décerné la qualification de *sublime*, comme le remarque Choron. D'autre part, ce raisonnement ne prouve rien contre la convenance et la valeur de cette musique. De ce que le Palais de Justice de Rouen et d'autres édifices profanes sont construits dans le style de nos belles cathédrales gothiques, s'ensuit-il que l'ensemble de nos monuments religieux du moyen âge ne constitue pas notre véritable architecture chrétienne; et devons-nous, par contre, bâtir aujourd'hui nos églises comme nous bâtissons nos hôtels de ville et nos théâtres? C'était l'idée de Raoul-Rochette, comme c'est l'idée d'une foule de partisans de la musique moderne, que nous devons

chanter les louanges de Dieu dans la langue de nos chansons et de nos airs de théâtre.

Pour nous, nous n'admettons pas ce raisonnement, non plus que ses conclusions. Nous demandons le retour à la musique de Palestrina, parce que nous pensons comme M. Fétis que *sa tonalité est aussi favorable au sentiment religieux, que le caractère passionné de la tonalité moderne lui est antipathique*; parce que nous savons de plus par expérience que c'est le seul moyen de remettre en honneur le plain-chant et d'en redonner l'intelligence et le goût.

Telles sont nos idées sur cette question. Nous les émettons parce que nous les croyons justes et destinées à opérer une réaction salutaire en faveur de la réforme demandée partout. Mais nous ne prétendons nullement les imposer à qui que ce soit. En les adressant à la Revue nous n'avons voulu ni l'injurier ni la desservir. La Revue en leur donnant une gracieuse hospitalité n'a fait que montrer sa largeur de vue et l'intelligence qu'elle a de sa mission. Elle sait du reste, et M. l'abbé Jouve peut s'en enquérir, que nous n'avons point forcé l'entrée de son domicile, la priant toujours de ne se servir de nos idées qu'au cas où elle n'y verrait aucun inconvénient; ce sont nos propres expressions.

Nous faisons ces réflexions pour qu'à l'avenir personne ne se méprenne sur nos intentions, et qu'on sache que, malgré la sévérité de nos principes, nous ne demandons pas plus la ruine des chefs-d'œuvre qui n'ont pas notre sympathie que nous ne désirons l'abolition des organes de publicité qui les patronnent. *La musique religieuse a perdu le caractère sacré que lui assignaient ses antiques traditions* (1). Tout le monde le reconnaît. Nous venons indiquer un procédé de réforme qui nous a réussi. Que ceux qui le trouvent bon l'agréent, que ceux qui ne l'admettent pas l'attaquent loyalement et en montrent l'inopportunité et l'inefficacité. C. COUTURIER.

Mgr Pavy fait paraître chez Repos un ouvrage qui intéresse au plus haut degré les lecteurs du ROMAN de M. Renan : VIE DE JÉSUS, et forme deux jolis volumes. (*Voir aux annonces.*)

Nous répondrons prochainement à l'article qu'on vient de lire. L'auteur a des opinions si radicales que nous n'avons pas assez de place aujourd'hui pour les discuter.

FAITS DIVERS.

Le père David de Bergamo, de l'Ordre des Mineurs réformés, célèbre musicien, incomparable joueur d'orgue, est mort ces jours-ci dans son couvent de Sainte-Marie de Campagna. Né à Zanica, près de Bergame, en 1791, il se sentit de très-bonne heure porté vers la musique, tellement qu'à l'âge de dix ans il fut admis au Conservatoire de Bergame. M. Mayer, l'une de nos célébrités musicales de l'Italie, était alors directeur du Conservatoire. Il s'aperçut bien vite du génie du père David. Le célèbre Donizetti était aussi à cette époque au nombre des élèves de cet établissement, et Mayer prodigua tous ses soins à ces deux jeunes gens. Après dix années d'études à Bergame, le jeune David se rendit à Gandino, en qualité d'organiste et de maître de musique, mais à l'âge de vingt-huit ans, Dieu l'appela à la vie du cloître, et il entra dans l'ordre de Saint-François des Mineurs réformés, au couvent de Sainte-Marie de Plaisance. Son noviciat achevé, il prononça le vœu solennel et se consacra à l'étude de la théologie et de la philosophie. Il n'abandonna jamais la musique, et c'est lui qui fut chargé de jouer l'orgue de son couvent. Les habitants de la ville et de l'étranger accouraient pour entendre jouer *il frate* (le frère). Les célèbres maîtres Frasi et Barbieri ont été ses élèves. Le père David a composé des messes et des vêpres, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue, dans lequel il excella. L'illustre Mayer, entendant jouer le père David à Plaisance, en 1839, en resta tellement frappé qu'il dit publiquement que ce religieux était le premier sonneur d'orgue du siècle. Le père David est resté quarante ans à Plaisance, qui pleure en lui un grand maître et un pieux franciscain.

— Une messe solennelle de *Requiem* a été célébrée dans la cathédrale de Turin, pour le repos de l'âme du roi Charles-Albert. La musique a été composée par M. le marquis d'Arcaïs, qui après avoir abandonné la composition théâtrale s'est dévoué à la musique sacrée, avec beaucoup de succès. Le *Requiem* en question a été fort remarquable dès le début de la messe. Le *Kyrie eleison* a été magnifique; mais ce qui a frappé le plus vivement, c'est le chant du *Dies iræ*, spécialement à ces paroles : *Salvet sæclum in favilla*, *tuba mirum*, *mors stupebit*, *Salva me*, *fons pietatis*. Le *recordare*, chanté à trois voix, et la mélodie du *Dona eis requiem* ont été saisissants. L'*Offertoire* a produit un effet surprenant. Le *Sanctus* et le *Benedictus* exprimaient la plus imposante majesté. L'*Agnus Dei* a été admirable, et le dernier *Requiem* a été chanté sur la musique du premier. La messe du marquis d'Arcaïs a été en général fort applaudie; mais au dire de certains hommes compétents, elle ne serait pas sans défaut. (*Le Rosier de Marie.*)

La rédaction du journal *la Cecilia* a cru devoir publier l'entre-filet suivant :

« Aujourd'hui, en France, on exécute les chants gré-
« goriens sans aucun accompagnement harmonique et
« cet usage est presque général dans ce pays. Pour sou-
« tenir les chants et pour les empêcher de baisser, on
« trouve dans tous les chœurs un contrebassiste ou une
« ophicléide, et l'action de l'organiste est restreinte aux
« préludes, interludes et postludes. Mais il reste à ces
« derniers assez de temps pour faire leurs farces (textuel).
« A l'Offertoire on exécute généralement une ouverture
« ou un quolibet quelconque, après l'Élévation quelque
« sentimentalité, et pour la fin de l'office, toujours une
« marche ou une polka. Mais on rencontre aussi des
« organistes qui sont d'honorables exceptions, et nous
« nous gardons bien de prétendre que ce que nous avons
« dit plus haut s'applique en général au jeu d'orgue des
« organistes français. »

(*Traduction conforme.*)
G. SCHMITT.

Ce petit article, assez peu charitable, a dû être écrit dans un moment de mauvaise humeur et bien longtemps avant la réforme du chant et de la musique d'orgue qui s'est opérée en France. L'auteur s'est évidemment trompé de date. Si le serpent et l'ophicléide jouaient un aussi grand rôle que *la Cecilia* veut bien le dire, que serait donc l'emploi des 40,000 harmoniums et des 10,000 grandes orgues existant à Paris et dans la province? Les publications spéciales de musique d'orgue sont aussi en grand nombre, et nous ne pensons pas que ce soit pour en faire aucun usage que les organistes, artistes, prêtres et amateurs souscrivent à tant de journaux qui leur procurent de la musique d'orgue. N'avons-nous pas eu ou n'avons-nous pas encore : *la Maîtrise*, *le Plain-chant*, *la Revue de musique sacrée*, *le Chœur*, *l'Organiste*, *le Journal des organistes*, *etc.*, *etc.* Si la musique d'orgue publiée en France est moins scholastique que celle qu'on publie en Allemagne, elle est sans contredit plus intéressante.

Ceux qui jugent la France d'après ce qu'ils ont vu dans quelque village de la frontière s'exposent à tomber dans de plaisantes erreurs. Celle de *la Cecilia* en est une, et elle nous permettra de le lui dire. Quand le rédacteur de cette feuille voudra avoir une idée exacte de ce qui se passe dans les églises de France, ce n'est même pas à Paris que nous lui donnerons rendez-vous. La province nous viendra en aide aisément.

BIBLIOGRAPHIE.

LES FEUILLES, LES FLEURS ET LES BOUQUETS, collection de préludes pour orgue, net 8 fr., chaque cahier 3 fr. net. E. Repos, éditeur, rue Bonaparte, 70.

---

(1) Paroles de M. Fortoul, ministre de l'instruction publique et des cultes, à NN. SS. les évêques, lors de la fondation de l'école de musique religieuse de Paris.

SIX PRÉLUDES ET FUGUES, par Joseph Franck, prix net 6 fr., chez le même éditeur.

LA MUSIQUE A PARIS, par MM. Albert de Lasalle et Thoinan, 1 vol. in-12. Éd. Morizot, rue Pavée-Saint-André-des-Arts.

MESSE DES MORTS OU DU CARÊME, par M. F. Viret. E. Repos, éditeur, rue Bonaparte, 70. Prix : 4 fr. net.

L'ART D'ACCOMPAGNER LE PLAIN-CHANT de huit manières, par Joseph Franck. E. Repos, éditeur. Prix : 8 fr.

M. Joseph Franck, de Liége, a publié sous ce titre : LES FEUILLES, LES FLEURS ET LES BOUQUETS, une collection de 84 préludes, versets, offertoires pour orgue ou harmonium. Ces morceaux sont faciles et progressifs, sans pédales et registrés pour tous les instruments qui peuvent disposer des 4, 8 et 16 pieds. Les difficultés y sont si bien graduées qu'il n'est pas une personne, un peu exercée sur le clavier, qui ne puisse aisément passer du premier cahier au second et du second au troisième. Ces trois cahiers forment une véritable série d'études, mais d'études agréables et profitables. L'*utile dulci* d'Horace a été mis en pratique par M. Joseph Franck avec une sollicitude dont les jeunes organistes et les amateurs lui sauront gré. Il a compris, lui qui n'a plus rien à démêler pour son compte personnel avec les rudiments de l'art, qu'il était bon d'offrir à tant de musiciens modestes qui n'ont pas dans les doigts le talent d'exécution de Thalberg, un ouvrage qui leur permettrait de produire avec goût dans les offices du dimanche, soit dans les campagnes, soit dans les monastères, des morceaux purement écrits, dans le style de la musique d'orgue et d'une variété qui exclut naturellement l'ennui. C'est bien d'avoir pensé à ces humbles organistes et c'est encore mieux d'avoir réussi à conserver à des morceaux faciles une physionomie sérieuse. Le talent de M. Franck se montre dans les trois séries, mais c'est dans la dernière, dans les *Bouquets*, qu'il s'est produit avec le plus d'avantage. Cela devait être d'ailleurs, puisque les progrès supposés de l'élève lui ont permis de glisser dans ses dernières compositions des idées et des formes beaucoup plus avancées. C'est avec la plus grande sincérité que nous recommandons aux amateurs, aux ecclésiastiques et aux jeunes organistes l'ouvrage de M. Franck.

—SIX PRÉLUDES ET FUGUES pouvant servir d'*offertoires* et de *sorties*, par le même auteur, sont en vente en ce moment. Cette fois, nous ne dirons pas aux mains inexpérimentées : emparez-vous de ce livre. Les mains les plus habiles n'en feraient rien si les pieds ne leur venaient en aide. *Les six préludes et fugues* de M. Joseph Franck sont écrits avec pédale obligée ; c'est dire tout de suite que ce sont de grandes pièces d'orgue à l'usage des artistes ou des amateurs qui auraient le droit de porter ce titre. Nous ne ferons pas une analyse détaillée de chacune des six fugues du recueil. Le nom de l'auteur, ses travaux précédents, la bonne réputation qu'il s'est acquise, nous permettent de couper court à tout examen méticuleux et de signaler purement et simplement l'existence de ce nouvel ouvrage d'une plume habituée à bien faire.

Nous avons sous les yeux un volume de MM. E. R. Thoinan et Albert de Lasalle, critique musical du *Monde illustré*. Ce volume a pour titre : *La musique à Paris en* 1862. Nous y trouvons à la fois un examen critique des ouvrages qui ont été représentés pendant cette année sur nos scènes lyriques, un aperçu des concerts, l'état de la musique religieuse et de l'enseignement musical, une statistique des principaux établissements où la musique est professée, de la littérature musicale, une revue des journaux quotidiens et périodiques, des nécrologies, les actes de l'autorité concernant la musique, et sous cette rubrique : *Variétés*, un foule de faits intéressants pour l'histoire de l'art, des documents utiles à consulter, etc., etc. L'ouvrage de MM. Albert de Lasalle et Thoinan est très-complet et laisse bien loin ceux qui ont paru dans ce genre. Il ne compte pas moins de 356 pages dont le texte est souvent compacte. Il a toutes les qualités d'un annuaire bien ordonné sans cesser d'être un livre de critique musicale. Ce qui recommande particulièrement *La musique à Paris*, c'est la grande impartialité avec laquelle les auteurs ont traité toutes les branches de l'art. La musique religieuse, qu'on oublie si souvent, y occupe une belle place. Nous sommes d'autant plus autorisé à en féliciter les auteurs, que c'est aux efforts de la *Revue de Musique sacrée* que l'on doit les travaux dont ils ont eu à s'occuper dans leur ouvrage. Ils n'ont rien oublié de ce qu'il importe au public de savoir. Ils ont fait leur œuvre avec conscience et sans se préoccuper des jugements divers qui ont pu être portés sur telle ou telle institution. Le succès de *la Musique à Paris* sera, nous n'en doutons pas, dans ce devoir accompli. Les artistes et les amateurs voudront posséder un livre qui donne satisfaction à tous les intérêts de l'art en même temps qu'il renseigne tout le monde sur ce qui s'est passé à Paris pendant l'année musicale de 1862. Nous attendons les auteurs à la fin de 1863. Une œuvre si bien commencée ne peut rester en chemin.

M. Frédéric Viret, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, vient de publier une messe à quatre voix, pour deux sopranos, ténor et basse, avec accompagnement d'orgue. Cette messe a été spécialement écrite pour être chantée aux jours des morts ou dans le carême. Elle se compose d'un *Kyrie*, d'un *Offertoire*, d'un *Sanctus*, d'un *Pie Jesu* et d'un *Agnus Dei* ; c'est par surcroît que l'éditeur a joint au recueil un *O salutaris* pour voix de baryton et chœur à quatre parties.

Il ne nous en coûte pas de faire l'éloge de cette œuvre. Il y a, presque d'un bout à l'autre, une inspiration si soutenue que la critique ne trouverait guère à reprendre que dans les détails. Le *Kyrie* est magistralement traité. Il a dû être écrit, comme tout le reste d'ailleurs, pour orchestre. On y trouve des effets qui doivent gagner considérablement à être rendus par des instruments. La première phrase de la basse appelait peut-être une imitation dans les quatre parties qui font leur entrée à la cinquième mesure. Mais comme on ne peut rien prescrire à l'imagination du musicien, nous acceptons le *Kyrie* de M. Viret tel qu'il est et nous le tenons pour une belle page.

L'*Offertoire* débute par une petite phrase à la partie de ténor : *O Domine libera*, dite en *pianissimo* et terminée par ces paroles *animam meam* qu'articule le chœur, également en *pianissimo*. Le *Libera animam* est repris ensuite par toutes les parties et doit produire un effet saisissant. Là surtout la présence de l'orchestre semble se faire désirer. Le solo de ténor ou de baryton qui vient après le *Tutti* est d'une gracieuse élégance. Ce qualificatif pourra choquer quelques puristes, mais la musique d'église a aussi sa grâce et son élégance qu'on ne peut méconnaître.

Le *Sanctus* commence par un *maestoso* fort brillant. Le chœur est interrompu par un solo de basse d'une grande gravité. L'effet général de ce morceau est des plus heureux. Nous aimons beaucoup la répétition du *re*, faite par les violons sans doute dans la partition d'orchestre. Cela donne aux sept dernières mesures qui s'éteignent dans un *diminuendo* une couleur très-mystérieuse.

Le *Pie Jesu* commence par un solo de ténor ou de soprano que les trois autres parties accompagnent à la reprise. La mélodie qui est dans le ton de *sol* mineur perd de sa distinction en se transformant en majeur. C'est du moins notre opinion.

L'*Agnus Dei* est une composition conçue selon les meilleures règles de l'art. Les parties arrivent bien, les alternatives de *forte* et de *piano* sont parfaitement combinées. C'est fait à grands traits, sans tâtonnement et sans mesquinerie.

L'*O salutaris* offre une mélodie pour voix de baryton avec reprises du chœur à quatre parties. C'est encore un morceau dans lequel M. Frédéric Viret s'est plu à répandre des beautés de style qui lui sont familières.

Tous ceux qui se donneront la peine d'étudier après nous la messe des morts de M. Viret conviendront que c'est une œuvre pleine d'imagination et d'une incontestable valeur, malgré ce qu'elle doit perdre à être vue à travers une réduction pour l'orgue. Nous reprocherons seulement à l'auteur quelques négligences de prosodie qui ne devraient pas échapper à un artiste de son mérite. Pourquoi par exemple détacher ces mots par des croches et des demi-soupirs *Kyrie elei-son?* Pourquoi détacher dans l'*Offertoire : me-am?* Nous n'aimons pas non plus qu'on place une double croche sur le monosyllabe *O* dans ce passage du même offertoire : *O Domine*. Il fallait encore se dispenser de faire chanter dans l'*O salutaris : Da robur fer da fer, da fer auxilium*. Nous signalons ces fautes pour que les compositeurs de musique religieuse se tiennent en garde si la langue latine

ne leur est pas familière. On les fera disparaître aisément d'ailleurs. Quelques mots à changer n'ôtent rien au mérite de l'œuvre que nous sommes heureux de signaler aux chefs de chœurs.

— L'ART D'ACCOMPAGNER LE PLAIN-CHANT *de huit manières différentes sans l'altérer, ou manuel théorique et pratique du chant ecclésiastique, avec cinquante exemples, les psaumes, toutes leurs terminaisons et des faux-bourdons à quatre parties*, tel est le titre d'un nouvel ouvrage auquel M. Joseph Franck, de Liége, vient d'attacher son nom.

En lisant l'introduction du Manuel théorique et pratique du chant ecclésiastique qui précède l'art d'accompagner le plain-chant, nous nous sommes arrêté avec complaisance sur le passage suivant, écrit d'une main ferme par M. Joseph Franck : « Le *plain-chant* est un reste défiguré, mais bien précieux de l'ancienne musique grecque; et tel qu'il est *il lui reste encore assez de beauté pour être de beaucoup préférable à la musique efféminée de nos jours, pour l'usage auquel il est destiné.*» Cette opinion de l'auteur touchant l'antique forme de l'art qui est l'objet de son livre, nous inspire tout d'abord la plus grande confiance dans ses travaux. Il faut aimer le plain-chant pour en parler convenablement. Jamais nous n'avons pu comprendre la singulière contradiction d'un musicologue célèbre qui, tout en consacrant sa vie à l'étude du plain-chant, en parlait avec une légèreté peu respectueuse. M. Franck n'est pas dans ce cas. Il estime le sujet sur lequel sa plume s'est exercée longtemps. C'est une recommandation déjà pour son ouvrage et nous aimons à suivre dans ses exposés l'auteur dont la sincérité est hors de doute.

Après avoir donné une théorie du plain-chant, M. Joseph Franck indique ses huit manières de l'accompagner. Nous n'entreprendrons pas de le suivre dans le parcours de son travail. Encore moins nous permettrons-nous de relever quelques assertions qui ne sont pas conformes à nos opinions. Pour ne citer que deux exemples, M. Franck nous dit, à la page 22, « qu'on doit considérer le plain-chant (excepté la plupart des proses et quelques hymnes) en mesure à deux temps, et donner la valeur d'une ronde (une mesure) à chaque note. » Il semble par là insinuer à l'élève qu'il y a une mesure rigoureuse dans le plain-chant et des durées proportionnelles entre les différentes notes. Cela résulterait d'une façon plus évidente encore du passage de la page 5, que nous allons reproduire : « La carrée doit être considérée *comme point de départ* pour connaître *les valeurs des autres notes, de même que la ronde en musique moderne.*» Pour nous, il n'y a aucune espèce d'analogie entre le *rhythme libre* du plain-chant et la mesure de la musique moderne. Nous n'admettons pas davantage que l'on *considère*, c'est l'expression de M. Franck, les modes du plain-chant comme étant en relation avec les tonalités ou même les modes modernes. L'auteur nous dit « qu'on doit considérer le huitième mode comme étant en *ut* majeur. » Et il ajoute : « Il termine sur l'accord parfait de *sol* majeur, sa finale est SOL, sa dominante DO! » Qu'est-ce que c'est, je le demande, qu'une pièce de chant qu'il faut *considérer* comme étant en DO et dont la finale est SOL! La dominante DO! N'est-ce pas le renversement de toute logique? Quand donc comprendra-t-on que le plain-chant est une chose et que la musique en est une autre ; que les lois de la première ne sont pas celles de la seconde et qu'on tombe dans la plus grande confusion lorsqu'on mêle deux systèmes tout à fait opposés. C'est en vertu de cette confusion que M. Joseph Franck voit des modulations dans les mélodies grégoriennes bien que ce mot ait une triple signification moderne; moduler c'est, dans le langage ordinaire, ou changer de ton, ou changer de mode, ou changer de ton et de mode à la fois. Nous ne croyons pas que rien de pareil ait lieu dans le plain-chant, autrement il faudrait entendre que l'on passe du premier au deuxième mode, du cinquième au huitième, ce qui n'est pas à coup sûr ce que l'auteur a voulu dire (1).

Au reste M. Joseph Franck n'est pas le seul des écrivains qui soit tombé dans ces erreurs. Si nous nous y sommes arrêtés, sous forme de digression, c'est moins pour nous en prendre à l'excellent ouvrage qu'il veut bien offrir au public que pour engager les auteurs à ne pas appliquer au chant grégorien la langue musicale en usage aujourd'hui.

(1) Quelques pièces mixtes, comme le *Te Deum*, ne sauraient consacrer dans le plain-chant le système des modulations. Ce n'est pas de cela d'ailleurs que l'auteur a voulu parler.

M. Franck a soustrait à toute critique la partie pratique de son livre en y faisant entrer la plupart des systèmes d'accompagnement. Cette méthode est fort habilement faite dans un temps où il y a divergence d'opinion sur l'harmonie propre aux modes du plain-chant. Ceux qui veulent que la mélodie soit placée à la basse aussi bien que ceux qui exigent qu'elle soit mise à la partie supérieure ou dans une partie intermédiaire, trouveront à se contenter dans les nombreux exemples de M. Joseph Franck. Son système personnel repousse le genre chromatique, mais il admet dans l'accompagnement des notes étrangères au mode dans lequel la mélodie est écrite. Ce dernier compromis avec l'harmonie moderne a déterminé M. Joseph Franck à publier dans son recueil un neuvième système d'accompagnement en opposition avec ses idées. Ce système est celui qui a été adopté dans les Conférences ouvertes au bureau de la *Revue de musique sacrée*. Il est basé sur la constitution mélodique du plain-chant et repousse formellement toute note qui ne figure pas dans l'échelle typique du mode, sauf toutefois quand le triton se présente où il admet le dièse ou le bémol pour en *adoucir la dureté,* comme dit Léonard Poisson.

Nous nous sommes étendu un peu longuement sur l'ouvrage de M. Joseph Franck parce qu'il soulève une foule de questions vitales pour le chant liturgique. D'un autre côté, nous ne pouvions pas effleurer seulement l'Œuvre qu'un aussi savant harmoniste nous présente comme le résultat de plusieurs années de travail. Si nous avons pu inspirer à nos lecteurs l'envie de consulter le livre de M. Franck nous n'aurons pas perdu notre temps. Ceux qui ont besoin d'apprendre y trouveront une série d'études très-sérieuses; ceux qui savent y rencontreront plus d'un sujet de méditation. Il y a tant encore à dire sur l'antique mélodie chrétienne, que chaque ouvrage qui surgit ouvre le champ à de nouvelles réflexions.

LOUIS ROGER.

Fastes et Légendes du Saint-Sacrement, depuis son institution jusqu'à nos jours, par J.-M. de GAULLE, précédés d'un *Exposé du dogme de l'Eucharistie,* par M. Auguste CARION, prêtre. Ouvrage approuvé par Mgr l'évêque d'Arras. Un vol. in-12 de 468 pages. Prix : 3 fr. Chez E. Repos.

Nous recommandons à l'attention toute spéciale de nos lecteurs l'excellent ouvrage qui vient de paraître sous ce titre : *Fastes et Légendes du Saint-Sacrement.* Il comprend, outre une introduction dogmatique, un recueil de quatre-vingt-dix-huit faits ou légendes, puisés aux meilleures sources, et toujours propres à édifier tout en offrant la lecture la plus attrayante. L'approbation de Mgr Parisis, évêque d'Arras, atteste que l'ouvrage offre toutes les garanties désirables de parfaite orthodoxie.

Nos abonnés recevront avec ce numéro une messe tout entière de la composition de M. SCHWARTZ, organiste. Cette livraison importante nous dispensera de joindre des morceaux de musique au prochain numéro.

E. REPOS, Directeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.

LE PLAIN-CHANT. 4e ANNÉE. — N° 11. — 15 SEPTEMBRE 1863. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

LE CONGRÈS DE MALINES.

Monsieur le Directeur,

Vous avez sans doute entendu parler du congrès de Malines, de cette magnifique et solennelle assemblée où plus de 3,500 catholiques, venus des quatre parties du monde, se sont trouvés réunis, guidés par le même esprit de fraternité et le même désir du bien. Là, toutes les questions intéressant les peuples et les rois ont été traitées avec la plus grande sagesse et le plus vif enthousiasme.

Or, l'art chrétien n'a pas été oublié. Des hommes spéciaux ont mis en commun leurs études, leurs connaissances et leur talent, ont discuté les opinions contradictoires et développé leurs systèmes avec la plus grande liberté; mais en fin de compte, des conclusions pratiques ont été adoptées dans les sections particulières, et ratifiées ensuite en assemblée générale.

Je me propose, Monsieur le Directeur, de vous communiquer plus tard, quand ils auront paru, les procès-verbaux de la quatrième section du congrès catholique. Le Comité de la *Revue de Musique sacrée*, et vos lecteurs jugeront par eux-mêmes s'il était possible de mieux faire en si peu de temps. Toutefois, je consens très-volontiers à vous entretenir assez brièvement de ce qui s'est passé dans notre section de musique religieuse. Je prendrai, si vous le voulez bien, le style narratif pour vous dire ce que j'ai vu et entendu.

De véritables artistes composaient la section dont je vous parle. Quoique étranger à la Belgique, je n'ai pas tardé à lier connaissance avec les principaux d'entre eux. C'étaient MM. l'abbé Jouve, chanoine de Valence ; l'abbé Stéphen Morelot de Dijon ; Casier-le-Grand, de Gand ; Delacroix ; le chevalier X. Van Elewyck, docteur en sciences politiques, de Louvain ; l'abbé de Vroye, chanoine de la cathédrale de Liége ; Wegg Rosser et John Lambert d'Angleterre, l'abbé Goormachtich, de Courtrai ; Lemmens, organiste de Sa Majesté le roi des Belges, et professeur au Conservatoire royal de Bruxelles ; de Koussemaker ; Léon de Burbure d'Anvers ; Laverdan, de Paris ; l'abbé de Vogt, etc., etc. Ces noms disent assez l'intérêt et l'importance des questions débattues dans nos séances particulières.

MM. l'abbé Jouve, van Elewyck, l'abbé de Vroye et Lemmens apportèrent aux plus délicates propositions et aux difficultés les plus ardues je ne sais quoi de profond et de clair, d'éloquent et de précis, d'élevé et de pratique que donnent les sérieuses études, le goût exercé et une longue habitude des auditions et des compositions musicales.

Qu'il était beau d'entendre le chevalier Van Elewyck, dans une chaleureuse et énergique improvisation, combattre l'opinion de ceux qui, emportés par un zèle exagéré et une religion mal comprise, voulaient l'emploi exclusif du plain-chant dans les offices de l'Église. « S'il vous convient, dit le défenseur des sai-

« nes traditions catholiques, de supprimer la « musique et l'orchestration, supprimez aussi « et la chapelle Sixtine et les chefs-d'œuvre « de nos plus illustres maîtres ; mais ce n'est « point tout : si nous chassons de l'Église ca- « tholique ceux à qui nous avons donné jus- « qu'à présent la plus généreuse hospitalité, « pourquoi garderions-nous les toiles célèbres « d'Angelico da Fiesole, du Pérugin, de Ra- « phaël, du Dominiquin, de Rubens et des « autres peintres, y compris Owerbeck lui- « même? Ce n'est pas encore assez. Pourquoi « ne renverserions-nous pas nos belles ca- « thédrales, leurs flèches aériennes et leurs « tours dentelées, qui font l'ornement de nos « cités et de nos villes? etc... »

Des applaudissements et des marques répétées d'approbation montrèrent que le docteur en sciences politiques avait aussi la science et l'instinct de l'art religieux, et l'auditoire s'empressa d'adopter ses conclusions.

Ensuite M. Lemmens, une des plus célèbres illustrations musicales de nos temps modernes, nous parla de la musique d'orgue et de l'accompagnement du plain-chant.

« Il y a et il doit y avoir, nous dit-il, une « différence très-marquée entre l'organiste « catholique et l'organiste protestant. Le « premier puise son génie en Dieu; il veut « convaincre, toucher et persuader; il fait « prier son instrument. — Le second, au con- « traire, tire son génie de lui-même. Son har- « monie n'est pas une prière naïve et simple. « Elle n'est pas non plus l'inspiration, c'est « une combinaison plus ou moins riche d'ac- « cords trouvés avec travail ou avec recher- « che. En un mot, c'est de l'art, voilà tout. « Ainsi Bach et ses imitateurs; ainsi à notre « époque, Niedermeyer et son école. — Dans « un temple protestant, le chrétien n'accorde « rien aux sens; tout y est triste, glacial, « comme les froides pierres de l'édifice. Dans « l'Église catholique, l'âme et les sens sont « satisfaits; l'homme tout entier s'offre à « Dieu, et tout entier se réjouit ou verse les « larmes du repentir. »

Voilà quelques-unes des remarquables paroles de l'illustre organiste. M. Lemmens (on ne l'a pas fait remarquer, que je sache) est bon catholique, c'est-à-dire pratiquant sa religion. Ce sont la pratique et la foi, unies aux dons naturels, qui font les grands artistes et les vrais génies catholiques.

Qu'il me soit permis de remercier ici M. le chanoine de Vroye, président de la section de musique religieuse, pour les bonnes paroles qu'il nous a fait entendre. Distingué par ses connaissances dans l'art musical, par son goût délicat, son tact sûr et ses manières douces, par ses travaux et les exécutions qu'il dirige depuis nombre d'années à la cathédrale de Liége, il jouit, en Belgique, de la plus belle réputation dans le monde artistique.

Maintenant il me semble intéressant de préciser quelques détails. — La section a décidé qu'on ne devait jamais charger les mélodies grégoriennes de dièses ou de bémols, à moins qu'on ne rencontrât la quarte juste. — Elle n'a manifesté de préférence pour aucune édition ; cependant les éditions de plain-chant à notes égales ou mensurables ont été repoussées, ainsi que celles où les mélodies, par exemple, du *Lauda Sion salvatorem*, du *Veni Creator Spiritus*, etc., ont été dénaturées par des éditeurs craintifs. Le chant doit être à la partie supérieure. Dans l'harmonie, la basse doit être diatonique, en rapport avec la mélodie. Cependant, dans les parties intermédiaires, dit M. Lemmens, afin d'enlever à l'accompagnement une monotonie et une régularité fatigantes, on peut employer quelquefois les ressources de l'harmonie moderne. Je dois constater ici (et l'illustre maître de chapelle du roi des Belges ne m'en gardera pas rancune) que le système d'accompagnement enseigné par MM. d'Ortigue et Niedermeyer était, longtemps avant son apparition, le système de M. Lemmens ; mais, à cause de sa dureté et de sa sévérité, il ne s'en fait plus ni le champion ni le propagateur. — Les messes chantées ne doivent jamais durer plus d'une heure, ce dont j'ai été moi-même témoin à la cathédrale d'Anvers, le jour de l'Assomption. Le prêtre ne doit jamais attendre l'orchestre ; mais le compositeur mesurera la longueur ou la brièveté de sa messe sur l'étendue des prières liturgiques. — Les répétitions de mots fastidieuses ou blessant le sens des phrases seront soigneusement évitées. — On doit bannir les serpents ou ophicléides, partout, excepté dans l'orchestration. On recommande aux chanteurs la bonne tenue, la régularité, la pureté des mœurs, etc., etc.

Des vœux ont été formés pour la création des maîtrises dans chaque paroisse. On a vu dans cette création la résurrection du plain-chant et de la musique religieuse et comme autant de petits séminaires, espoir de l'Eglise.

Avant de laisser là le congrès de Malines et sa quatrième section, je tiens à proclamer

que les membres de cette section ont vu, avec la plus vive joie et de grandes espérances pour l'avenir, les efforts déjà pleins de succès de notre naissante Association Grégorienne. MM. le chanoine de Vroye, président; l'abbé Stéphen Morelot, vice-président; Van Elewyck, secrétaire; Lemmens, l'abbé Goormachtich, ont envoyé à cette association, qui naît à peine d'hier, leurs sympathies et leurs vœux les plus sincères. Ce petit grain de sènevé est destiné en effet à devenir un grand arbre, car les souhaits des amis portent bonheur. Le but a souri à ces artistes belges. Etudier, exécuter, propager, d'abord le plain-chant, puis la musique religieuse, ancienne et moderne, établir des cours dans les divers quartiers des villes, etc., voilà ce qui n'existe nulle part au monde. Sommes-nous trop ambitieux et alors devrons-nous, selon la menace évangélique, voir dépérir notre œuvre? Nous ne le pensons pas. — Bien loin de nous décourager, au début de notre entreprise, devant une tâche aussi difficile, nous aimons à contempler, dans un avenir très-rapproché de nous, les biens immenses qui vont en résulter pour l'Eglise de Paris et pour la France tout entière.

Voilà, Monsieur le Directeur, quelques mots sur le congrès catholique de Malines, au point de vue de la musique religieuse. Peut-être plusieurs de vos lecteurs verront ceci avec un certain intérêt; faites donc de ma lettre l'usage qu'il vous plaira.

Agréez, etc.

L'abbé BÉZOLLES,
un des secrétaires du Congrès de Paris,
Président de l'ASSOCIATION GRÉGORIENNE.

DE LA
MUSIQUE RELIGIEUSE EN RUSSIE.

(4e *article* (1).)

Alexis de Lvoff est né en 1799 à Révei en Esthonie. Il révéla dès son enfance une vocation prononcée pour la musique. Le violon fut son instrument de prédilection.

En même temps qu'il était élève de l'Institut des ponts et chaussées, il étudiait son instrument avec les artistes les plus distingués qui se trouvaient à Saint-Pétersbourg. Kaïser, Vitt, Becus, Schmideké, Bœhm et Lafont furent successivement ses professeurs.

(1) Voir la *Revue de Musique sacrée* des 15 mai, 15 juin et 15 juillet.

Ayant terminé ses études en 1816, il fut nommé officier.

Pendant sa carrière militaire, tous les moments de liberté que lui laissaient des devoirs rigoureux, il les employait à se perfectionner sur son instrument, à étudier l'harmonie et la composition avec Muller, Fuchs, Zeiner et Spontini.

Après trente années de ces études persévérantes et sérieuses, tout en continuant un service militaire très-actif, il devint un violoniste remarquable et un compositeur original.

En 1828, il fit la campagne de Turquie en qualité de capitaine aux gardes et d'aide de camp du comte Benkendorf.

En 1834, il fut nommé aide-de-camp de l'empereur Nicolas et pendant quatorze ans il l'accompagna en cette qualité dans ses voyages.

Depuis le règne de Pierre le Grand, les Russes n'avaient d'autre chant national que le *God save the king* des Anglais. En 1833, l'empereur Nicolas, voulant donner à la Russie un chant national qui lui fût propre, chargea M. de Lvoff d'en composer un sur des paroles dues au célèbre poëte Youkofsky. La tâche était assez difficile. Il fallait écrire sur commande une mélodie originale qui fût assez simple et d'une exécution assez facile pour que le peuple pût la chanter. M. de Lvoff fut heureusement servi par l'inspiration. Son chant fut agréé par l'empereur et jugé digne de passer à la postérité.

C'est à Moscou, le 23 décembre 1833, à l'occasion de l'anniversaire de la retraite de Russie par les Français, que le nouvel hymne national fut chanté en public pour la première fois.

Voulant récompenser l'auteur, l'empereur illustra les armes de sa famille en l'autorisant à porter dessus les premières paroles de l'hymne national: *Bojè Tsaria Krani* (Dieu sauve le Tsar), et c'est aussi en reconnaissance de ses mérites comme artiste qu'il le nomma, en 1836, directeur de la chapelle impériale.

Comme nous l'avons dit, le chœur de la chapelle était déjà parvenu à un degré de perfection relative sous la direction de Bortniansky et de Lvoff père. Mais il était réservé à M. Alexis de Lvoff d'en faire l'institution admirable que les étrangers qui l'ont entendu opposent sans scrupule au chœur de la chapelle Sixtine.

Nous sommes d'accord avec la *Revue* de M. Danjou lorsqu'elle dit que: « Nulle part, en Allemagne ou en Italie, on ne saurait entendre des chœurs plus harmonieux, des voix plus

belles, une musique plus religieuse » (année 1845, page 422).

En effet, si les personnes qui ont entendu le chœur de la chapelle Sixtine et celui de la chapelle de Saint-Pétersbourg sont toutes d'accord pour dire que celui-ci est supérieur à l'autre, c'est que non-seulement ce dernier est fort bien instruit et non moins bien dirigé, mais aussi qu'il contient des voix de basse qu'on chercherait en vain en Italie et ailleurs.

M. Laurent de Rillé était bien renseigné quand il écrivait dans sa brochure : *Du chant choral :* « Le chœur de la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg a une superbe partie de *contre-basse* qui produit dans les chorals un effet religieux et grandiose.

« La nature de ces voix est telle, qu'elle permet d'exécuter la partie de basse d'un chœur en octaves. Les *basses contre* peuvent descendre jusqu'au *sol grave* ou *contre-sol* au-dessous des lignes de la portée (clef de *fa*). En revanche, elles ne peuvent monter autant que nos basses profondes. »

Ces voix ne se trouvent que dans une seule des provinces russes nommée la *Petite Russie* et qui est formée des gouvernements de Kieff, de Karkoff, de Poltava et de Tchernigoff. On conçoit qu'avec de tels éléments il soit possible d'obtenir des résultats toujours différents et quelquefois supérieurs à ceux que l'on obtient dans les pays où les voix n'ont pas ce caractère de gravité qui convient si bien à la musique religieuse. Il ne faut pas oublier cependant que c'est à son organisation et à sa direction que le choral russe doit sa supériorité bien plus qu'aux voix d'exception que nous venons de signaler.

Ainsi, lorsque des chantres sans instruction improvisaient, comme nous l'avons dit, des parties d'accompagnement sur du plain-chant à l'unisson, le désordre était à son comble dans les églises de la Russie, et les belles voix ne servaient de rien. Ce détestable usage se prolongea jusqu'en 1845, époque à laquelle l'empereur Nicolas ordonna à son maître de chapelle, M. de Lvoff, de réunir et d'harmoniser à quatre parties tous les plains-chants de l'Eglise russe orthodoxe.

Déjà, plusieurs musiciens russes, s'abusant sur la nature de ces chants, avaient essayé de les accommoder au système musical moderne. Le rhythme mesuré, la note carrée, l'harmonie la plus travaillée, tout y était. Il ne restait rien du véritable plain-chant. Heureusement qu'en Russie comme en France le goût n'est pas tout à fait perdu. Des voix s'élevèrent contre ces abus qui retiraient au chant liturgique sa physionomie et son originalité.

M. de Lvoff ne tomba pas dans l'erreur de ses devanciers. Il comprit que, puisque toutes les prières de la liturgie russe sont en prose, il aurait fallu, pour leur adapter avec succès une musique mesurée, allonger ou raccourcir au besoin la plupart des rhythmes de la prosodie, c'est-à-dire les altérer pour les plier au nombre et à la quantité, ce qui en aurait entièrement détruit l'expression (1). Il les harmonisa donc sans les réduire à la mesure et au rhythme régulier, mais comme la tonalité du plain-chant de l'Eglise latine est restée inconnue en Russie, il ne put faire autrement que de les harmoniser selon les lois de la tonalité moderne, en ayant soin, toutefois, d'observer la plus grande sobriété dans ses accompagnements.

Ce fut pour lui un travail énorme.

On se souvient que la commission de 1762 n'avait pas mis moins de sept années à faire éditer le recueil de plain-chant à l'unisson. M. de Lvoff, étant seul à faire ce travail, y consacra dix années laborieuses. Le recueil fut terminé et édité en 1857. Il forme douze gros volumes in-4°.

Cet ouvrage allait être achevé lorsque l'empereur ordonna à M. de Lvoff de former cent cinquante dirigeurs ou directeurs de chœurs. Après avoir suivi un cours normal, ces dirigeurs furent envoyés dans tous les gouvernements de la Russie pour y former des chantres pouvant chanter correctement et d'une manière uniforme le plain-chant nouvellement harmonisé. C'est ainsi qu'à partir de cette époque seulement on put entendre dans toutes les églises de la Russie un chant unique exécuté convenablement et d'après les mêmes règles, ce qui avait été ordonné, comme nous l'avons vu, mais sans résultat, par plusieurs des souverains qui ont précédé l'empereur Nicolas.

La conséquence de cette mesure fut qu'en 1858, lors de l'inauguration de la cathédrale d'Isaac, M. de Lvoff put réunir douze cents chantres, qui, sous sa direction, purent chanter l'office avec un magnifique ensemble, une irréprochable unité et une précision parfaite.

(1) Pour l'intelligence de ce passage nous devons dire ici que les mots de la langue russe, comme ceux de la langue latine, ont des accents qu'on ne peut déplacer sans altérer la signification du mot et le plus souvent sans le rendre à peu près inintelligible.

Quel exemple pour la France! et quel regret que nos évêques n'aient pas, eux aussi, prononcé, lorsqu'il en était temps encore, l'unité du chant liturgique! Sera-t-il jamais possible de réparer cette faute? Faut-il espérer de voir un jour une armée de professeurs s'échapper d'une école normale pour aller se répandre dans nos départements? Le doute est bien permis à cet égard. Quelle unité pourrait-on obtenir dans l'interprétation du chant quand la diversité des écritures règne dans les livres d'office?

En 1851, M. de Lvoff fonda la Société des Concerts, qui se soutint pendant douze années sous sa direction. Il fit représenter avec succès plusieurs opéras sur le théâtre de Saint-Pétersbourg. Ces mêmes ouvrages furent joués à Vienne et à Dresde. C'est, dit-on, le premier compositeur russe dont les opéras aient été représentés hors de sa patrie.

Ses travaux artistiques ne l'arrachaient pas tout à fait à ses autres fonctions. En 1853, il était nommé Conseiller privé, avec le titre de Maître de la cour et de Sénateur. La France n'a pas encore songé à faire de ses maîtres de chapelle des sénateurs et des conseillers.

Enfin, après avoir, pendant vingt-cinq années, dirigé la chapelle impériale avec autant de dévouement que de capacité; après avoir conduit ce beau chœur à la perfection qui lui a fait une renommée universelle, M. de Lvoff a pris sa retraite en 1861.

Les principales compositions qu'il a publiées sont :

1° Quarante-cinq numéros de musique à l'usage de l'Eglise orthodoxe russe;

2° Douze volumes de plains-chants harmonisés;

3° Un *Stabat Mater* à quatre parties;

4° Arrangement du *Stabat Mater* de Pergolèse pour grand orchestre et chœurs;

5° Trois opéras et une opérette;

6° L'hymne national russe et environ trente morceaux de musique vocale et instrumentale de différents genres;

7° Un grand nombre de morceaux pour le violon;

8° Un recueil d'études pour le violon, précédé de conseils aux élèves. Ce recueil a été approuvé et adopté par le Conservatoire de Bruxelles, et il jouit d'une haute estime parmi les artistes;

9° Une brochure sur le rhythme libre, éditée en russe et en allemand.

Il a aussi arrangé pour voix égales deux volumes des compositions de Bortniansky, écrites primitivement pour voix mixtes.

Quoique à la retraite, M. de Lvoff s'occupe en ce moment, avec son activité habituelle, d'appliquer l'ancien plain-chant russe sur les prières de la liturgie russe traduite en langue mongole, pour l'usage des Mongols de la Sibérie récemment convertis au christianisme par les missionnaires russes. C'est encore un travail énorme dont les deux tiers sont terminés.

M. de Lvoff a maintenant soixante-trois ans. Malheureusement son ouïe s'est un peu affaiblie, ce dont ne se doutent guère ceux qui l'entendent jouer du violon.

L'éminent artiste disait, il n'y a pas longtemps que s'il est vrai qu'en Russie on aime ce qui est bien, ou mieux encore ce qui est très-bien, à Paris on ne se contente que de ce qui est parfait. Aussi, avait-il l'intention de faire un voyage en France pour soumettre son talent, comme compositeur et comme violoniste, à l'appréciation du public parisien. Il est venu, en effet, jusqu'à Nice, mais sa santé ne lui a pas permis de se mettre en route pour Paris. Peut-être y eût-il laissé la bonne opinion qu'il a de nous. Que Dieu lui garde son illusion!

M. de Lvoff a rendu à son pays d'incontestables services. Nous éprouvons une véritable joie à dire qu'il en a été très-largement récompensé. Jamais artiste n'a été l'objet de faveurs plus nombreuses et plus signalées. Nous donnerons ici, par curiosité, la liste de ses décorations et de ses titres.

Décorations russes.

De Saint-Stanislas, 2e et 1re classe.
De Sainte-Anne, 3e, 2e et 1re classe.
De Saint-Vladimir, 4e, 3e et 2e classe.
De Saint-Georges, 4e classe.

Décorations étrangères.

Suède, de l'ordre du Glaive, avec diamants.
Prusse, de Saint-Jean de Jérusalem.
Autriche, de Saint-Léopold.
Bavière, de Saint-Michel.
Saxe-Weimar, du Faucon-Blanc.
Perse, du Lion et du Soleil, en diamants.

Diplômes russes.

De membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg;

De membre honoraire de la Société Philharmonique;

De membre honoraire de l'Académie de chant.

Diplômes étrangers.

D'académicien et de professeur de la classe des maîtres de chapelle de Florence;

De compositeur honoraire de l'Académie de Bologne;

De membre honoraire de l'Académie de Londres.

— — de la Société Sainte-Cécile de Rome.

— — de l'Académie de Vienne.

— — de la Société musicale de Vienne.

— — de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin.

— — de l'Académie de Rotterdam.

— — de la Société musicale de Saxe.

— — de la Société Philharmonique de Florence.

Ajoutons à ces dignités que l'empereur a voulu, lors de la retraite de M. de Lvoff, lui conserver les titres de sénateur et de maître de la cour, ainsi que les émoluments qu'il recevait au service actif.

Le lecteur ne trouvera pas mauvais que nous ayons donné tant d'étendue à cette partie de notre travail. L'histoire de la musique religieuse en Russie se rattache par tant de points au nom de M. de Lvoff que nous ne pouvions guère négliger des détails biographiques qui jettent une si grande lumière sur la question qui nous occupe. D'un autre côté, nous avons puisé à une source si précieuse les renseignements qui précèdent qu'il eût été regrettable peut-être, pour les biographes et les historiens futurs, de ne pas les consigner à cette place.

Louis ROGER.

ARGUMENTS

EN FAVEUR DU PLAIN-CHANT

Bien qu'il n'appartienne qu'à l'autorité ecclésiastique de maintenir ou de supprimer le plain-chant dans les cérémonies du culte, il n'est pas moins vrai que des tentatives plus ou moins avouées peuvent s'exercer contre lui. Aussi, lorsqu'il nous arrive de prendre sa défense, ne croyons-nous pas renouveler l'entreprise des moulins à vent du roman de Cervantes.

Le plain-chant a des partisans éclairés, des fanatiques même dans les rangs du clergé et des laïques. Il a aussi des détracteurs non moins acharnés à sa perte que les autres le sont à sa restauration. Si l'on écoutait ces derniers, le plain-chant disparaîtrait dans les vingt-quatre heures de nos livres d'offices. Il serait expulsé ignominieusement au nom du goût moderne, au nom d'une esthétique à perte de vue qui ne tient compte de rien, ni de l'antiquité des choses, ni de leur action sur les âmes, ni de leur popularité, ni de la grande et inaltérable poésie qui s'y est attachée.

Je veux bien qu'on *écrase l'infâme;* mais je demanderai alors ce qui le remplacera. Sera-ce la musique à trois ou quatre parties? J'aurai l'audace de demander encore à quel maître on ira la prendre. Sera-ce à Haydn, à Mozart, à Cherubini ou bien aux musiciens vivants? Si c'est aux anciens, à Palestrina et à Orlando, je ne vois pas pourquoi, archaïsme pour archaïsme, l'on ne donnerait pas la préférence aux mélodies de saint Grégoire.

Ceux qui prêchent avec tant de passion la prépondérance que la musique doit avoir dans nos temples n'en voient pas les inconvénients.

Ou l'on exécuterait tous les dimanches des morceaux nouveaux, ou l'on répéterait éternellement les mêmes. Dans le premier cas, que devient la part des fidèles? Que feront-ils pendant qu'un chœur de musiciens étouffera sous les fleurs de la mélodie les graves paroles de la liturgie? Dans le second cas, n'est-il pas visible que l'on crée un chant liturgique qui, à la longue, sera consacré par la coutume, systématisé, approprié à toutes les fêtes, et que ce chant, introduit aujourd'hui, sera, dans un siècle ou deux, peut-être même avant, exposé aux mêmes vicissitudes que le plain-chant?

Tout culte extérieur a son chant ecclésiastique, chant spécial, foncièrement différent de la musique profane. Si l'on parvient à l'abolir, il est, par la force même des choses, remplacé par un autre.

Je ne veux pas invoquer des textes mille fois reproduits pour appuyer l'autorité du plain-chant.

Laissons de côté aujourd'hui les décisions des conciles, les mandements des évêques et les in-folio des écrivains les plus compétents.

Allons droit au simple raisonnement: il nous donnera des arguments d'une très-grande force.

Je dis donc qu'il faut à l'église un chant liturgique. Personne, je suppose, ne contestera cela. J'ajoute que le plain-chant est le seul qui puisse en tenir lieu; c'est ici que je m'attends à trouver des contradicteurs.

Les uns m'objecteront qu'on pourrait faire dans la musique des anciens maîtres et même dans celle des contemporains un choix judicieux. Je les arrête là pour leur faire remarquer que nous entrons pleinement dans la constitution d'un chant liturgique : pièces de choix pour le graduel, pièces de choix pour le vespéral. Nous fixons le chant d'église pour un temps; nous en arrêtons les progrès, nous faisons, en un mot, une œuvre absolument semblable à ceux qui ont décrété le maintien du plain-chant. Je ne vois qu'une réforme puérile, substituant des chants modernes à d'antiques mélopées. Il n'y a pas de raison, dès qu'on entre dans cette voie, pour ne pas demander à un nouveau Luther un recueil de chorals sur des paroles vulgaires.

Les autres me diront qu'il n'y a pas de raison pour ne pas faire entendre tous les dimanches des morceaux de différents maîtres remplacés par d'autres autant que la variété l'exigera.

C'est facile à dire, mais non à exécuter. Et la province, s'il vous plaît? et nos campagnes? chanteront-elles aussi la musique d'Haydn ou de Cherubini?

J'admets que cela soit possible ; qui fera le choix des morceaux? Le livrera-t-on à la fantaisie du premier venu? Je vois poindre d'ici une singulière anarchie dans la musique sacrée. Autant vaudrait abandonner aux flots de la mer la destinée d'une flotte. Je doute fort que, sur cent frégates, il y en eût deux qui atteignissent le même port.

Non, disons-le tout de suite, il y a beaucoup d'enfantillage dans le raisonnement des mélomanes qui s'évertuent à discréditer le plain-chant. Ils n'ont pas vu que la discipline est nécessaire dans le chant d'église. Qu'il faut une règle à laquelle soient soumis et les chantres et les fidèles; qu'il faut un ensemble de mélodies dont la fixité soit la force, dont la répétition fréquente soit un gage de popularité. Eh bien, cette règle existe; ce monument musical, il est là, c'est le plain-chant. Loin de commettre un attentat contre lui, il faut regretter, au contraire, qu'on ne lui ait pas donné plus d'autorité, en prononçant, lors de l'introduction du bréviaire romain en France, l'unité du chant pour tout notre pays.

Il se peut que le plain-chant revienne en faveur. Il ne faut pour cela qu'un bon exemple donné par quelque prélat. Qui sait si, à l'heure qu'il est, il ne se prépare pas tel événement qui ferait revivre sur un coin de la France le bel art grégorien? C'est alors qu'une étude plus sérieuse du plain-chant, et que des exécutions meilleures en feraient valoir toutes les beautés. On comprendrait aussi qu'un chant liturgique est nécessaire au culte; que c'est grâce à lui seulement que les fidèles peuvent prendre part à la prière commune, et que là où ce chant est menacé, comme cela s'est vu en Russie, il y a perturbation dans le sanctuaire et nécessité de réprimer énergiquement les abus.

Les maîtres de chapelle, les organistes, les chefs de chœurs et les ecclésiastiques particulièrement, devraient être pénétrés de cette vérité. Il est bien d'aimer la musique; pour ma part, je l'aime sous toutes ses formes et je la recherche sous toutes ses manifestations. Ceux qui l'aiment à l'église n'ont pas tort, puisqu'elle y porte des enchantements qui ouvrent l'âme aux extases de la prière, mais il faut aimer aussi le plain-chant et voir en lui ce caractère d'utilité qui donne tant de prix aux choses.

On nous dit que tout n'est pas beau dans le plain-chant, que telles mélodies du graduel n'ont rien qui parle au cœur, rien que puisse accepter une oreille tant soit peu délicate.

J'en conviens volontiers. Mais quelle œuvre au monde n'a pas ses taches et ses défectuosités? Est-ce que tout est parfait dans les partitions les plus estimées de la scène française, italienne ou allemande? S'il était permis au vieil Homère de dormir quelquefois, ***Dormitat Homerus***, pourquoi eût-il été défendu aux auteurs du graduel d'avoir des défaillances.

Les compositeurs de musique font aussi plus d'un somme dans le cours de leur carrière. Si l'on compte certaines pages assez faible dans l'ancien répertoire, on nous assure que le répertoire moderne n'est pas tout à fait sans reproche. Faut-il en conclure que la musique est une divinité de bas lignage qui ne mérite pas tous les honneurs qu'on lui rend? Ce n'est pas mon avis.

Sachons donc pardonner quelques imperfections à ce plain-chant que tant de siècles

nous ont transmis. Peut-être a-t-il été défiguré par la main d'inhabiles copistes ou d'ignorants réformateurs. Peut-être aussi n'est-il pas chanté dans le sentiment qui lui est propre. C'est ce que nous verrons quand l'Association grégorienne se sera mise à l'œuvre et qu'elle en nous aura donné une interprétation raisonnée. L. C. LAURENS.

Nous avons pensé qu'on ne lirait pas sans intérêt le règlement qui vient d'être mis en vigueur au sein du *Comité de rédaction et de patronage de la* REVUE DE MUSIQUE SACRÉE. Si la réunion de tant d'artistes, d'organistes, de maîtres de chapelle, d'hommes de lettres, de personnes de distinction, travaillant en commun pour l'avenir du chant sacré, est un fait sans exemple jusque-là, nos lecteurs ne seront pas fâchés de connaître les conventions qui règlent les rapports des membres du Comité entre eux, aussi bien que les rapports de ce même Comité envers le public. On y verra que toutes les précautions ont été prises pour garantir les droits sacrés de l'art et son indépendance, pour sauvegarder la dignité des auteurs qui veulent bien soumettre leurs écrits ou leurs compositions musicales au jugement du Comité, pour assurer enfin à la musique religieuse et au chant liturgique une tribune où des voix impartiales ont toujours le droit de se faire entendre.

STATUTS

DU COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE

DE LA REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ARTICLE PREMIER. Le COMITÉ *de Rédaction et de Patronage de la Revue de Musique sacrée* a été fondé dans le but de contribuer par ses travaux à la restauration et à la propagation du plain-chant et de la musique religieuse.

Il a pour organe la *Revue de Musique sacrée*.

Son bureau se compose de :

Un PRÉSIDENT;

Deux VICE-PRÉSIDENTS;

Un RAPPORTEUR tenu de rendre compte au Comité des travaux historiques et des œuvres musicales qui par leur étendue ne peuvent être examinés en assemblée générale;

Un *secrétaire* chargé de rédiger les procès-verbaux;

Un *secrétaire-adjoint*;

Un *bibliothécaire*.

Le Directeur-Propriétaire du journal fait de droit partie du Bureau.

En prenant sous leur patronage la *Revue de Musique sacrée*, les membres du Comité s'engagent moralement à coopérer, autant qu'il est en leur pouvoir, à la prospérité d'un organe appelé à faire prévaloir les doctrines qu'ils professent.

Le Propriétaire de la *Revue* abandonne de son côté l'impulsion et la direction du journal au Comité de rédaction et de patronage qui en a fait sa tribune.

ART. II. Le bureau est renouvelé chaque année le premier vendredi du mois d'octobre.

Les élections ont lieu au scrutin secret et à la majorité des voix.

Tous les membres sont rééligibles.

ART. III. Le Comité se réunit tous les vendredis à 8 heures précises du soir au bureau de la *Revue de Musique sacrée*, 70, rue Bonaparte.

En cas d'urgence, il peut être convoqué extraordinairement par le Président.

ART. IV. Sont admis à faire partie du Comité les ecclésiastiques, laïques, compositeurs, organistes, hommes de lettres, résidant ou non à Paris, qui se seront conformés aux prescriptions de l'article 5 et qui auront justifié de leur aptitude à traiter les questions qui occupent le Comité.

Le nombre des membres du Comité est illimité.

ART. V. Toute personne qui voudra faire partie du Comité, devra être présentée par deux membres résidant à Paris.

Elle adressera au Président une demande exprimant ce désir et dans laquelle seront relatés les noms des présentateurs.

Le Président, usant de son pouvoir discrétionnaire, pourra conférer à une personne du Comité le soin de prendre des informations sur la moralité d'un candidat.

Le Rapporteur recueille les avis relativement aux candidatures, et les résume dans un rapport qui reste à la discrétion du Président.

Le nom du candidat sera inscrit sur un tableau pendant trois séances.

A la troisième, on procédera à l'élection qui aura lieu au scrutin secret et à la majorité des deux tiers des voix.

Le nouveau membre se présentera en personne dans le Comité pour entendre proclamer son admission.

Les candidats ne seront admis aux séances qu'à partir du jour de leur installation; avis leur en sera donné par le Président.

Art. VI. Des visiteurs pourront être admis à assister aux séances du Comité. Ils devront être présentés au Président, et ils ne pourront prendre la parole qu'autant qu'elle leur aura été accordée. Ils auront voix consultative dans les discussions.

Art. VII. A l'ouverture de chaque séance, lecture est faite, par le secrétaire, du procès-verbal de la séance précédente.

Le Président consulte l'assemblée sur son adoption. Si elle est prononcée, chacun des membres met sa signature au bas du procès-verbal.

Art. VIII. Une feuille de présence reçoit la signature des membres du Comité à chaque réunion. Les visiteurs seront appelés à la signer.

Art. IX. La *Revue de Musique sacrée* paraît le 15 de chaque mois. Elle publie 16 pages de texte et 8 pages de musique.

Elle est administrée par le Directeur-Propriétaire.

Sa rédaction est confiée à un écrivain agréé chaque année par le Comité sur la présentation du Directeur. On lui confère le titre de Rédacteur en Chef.

Art. X. Aucun article traitant de doctrines d'enseignement ou autres, d'histoire ou de polémique, ne pourra être inséré dans la *Revue*, s'il n'a été lu dans le Comité et accepté par lui. Les comptes rendus, les articles biographiques ou bibliographiques, les bulletins communiqués, les nouvelles, les variétés, etc., sont laissés à la discrétion du rédacteur en chef, qui pourra toujours en refuser l'insertion ou en référer au Comité, lorsqu'il ne voudra pas engager sa responsabilité.

Art. XI. Les articles présentés au Comité sont reçus à la simple majorité des voix.

Le scrutin secret sera ouvert lorsqu'il aura été demandé et appuyé.

Art. XII. Les articles reçus à correction pourront être présentés de nouveau.

Il en est de même des articles qui, pour un motif ou pour un autre, auraient été retirés.

Dans tous les cas, un article refusé par le Comité pourra être présenté une seconde fois avec ou sans corrections; c'est une garantie que le Comité veut laisser aux auteurs qui veulent bien coopérer à son œuvre.

Art. XIII. Les auteurs ne pourront jamais reprendre les articles dont l'insertion aura été décidée par le Comité.

Art. XIV. Lorsqu'un travail littéraire aura trop d'étendue pour être examiné par le Comité, le Président pourra désigner une commission à laquelle s'adjoindront le Rapporteur et le Rédacteur en Chef pour en faire une lecture minutieuse.

Le rapporteur rendra compte au Comité du résultat de cette opération.

Art. XV. Une commission, composée exclusivement de musiciens, au nombre de douze, est nommée tous les six mois pour examiner les morceaux de musique destinés à être publiés dans la *Revue*. Elle prononce en dernier ressort, et à la simple majorité des voix, l'admission ou le rejet des morceaux qui lui sont soumis.

Le Président et le Rédacteur en Chef assistent de droit aux réunions de la commission musicale d'examen, prennent part à ses travaux et ont voix délibérative.

La commission ne peut prendre de décision qu'autant qu'elle réunit sept de ses membres pour le moins.

Si dans le courant du trimestre l'absence bien constatée d'un ou de plusieurs membres apportait un empêchement aux travaux de la commission, le Président pourrait les remplacer d'office.

Art. XVI. Une composition musicale reçue à correction pourra être présentée de nouveau. Il en est de même d'un morceau retiré par l'auteur.

Dans tous les cas, un morceau refusé une première fois par un vote de la commission, pourra être présenté une seconde fois avec ou sans corrections.

Art. XVII. Les morceaux de musique doivent être présentés à la commission sans nom d'auteur.

Le Directeur-Propriétaire prendra le soin de masquer la signature qu'aurait mise à la tête ou à la fin de son œuvre un compositeur qui ne connaîtrait pas les dispositions de cet article.

Art. XVIII. Les manuscrits refusés sont rendus aux auteurs, à moins de stipulations contraires entre ceux-ci et le Propriétaire du journal.

Art. XIX. Toute proposition nouvelle tendant à modifier une mesure ou une décision du Comité doit être appuyée par cinq membres.

Art. XX. La révision de ce règlement pourra avoir lieu à la fin de l'année, si elle est demandée par les deux tiers des membres présents à l'assemblée générale.

Art. XXI. La *Revue de Musique sacrée* est envoyée à tous les membres du Comité résidant à Paris.

Fait et approuvé en assemblée générale.

Le 19 décembre 1862.

Le Président,
CH. POLLET.

Le Secrétaire,
Ch. COLLIN.

L'article premier du règlement qu'on vient de lire contient un alinéa qui a peut-être besoin d'une explication. Nous en reproduisons la teneur :

« En prenant sous leur patronage la *Revue de Musique sacrée*, les membres du Comité s'engagent moralement à coopérer, autant qu'il est en leur pouvoir, à la prospérité d'un ORGANE APPELÉ A FAIRE PRÉVALOIR LES DOCTRINES QU'ILS PROFESSENT. »

C'est surtout sur cette dernière phrase que nous appelons l'attention de nos lecteurs. Ceux qui ont suivi nos travaux depuis que la Revue existe, ne seront pas embarrassés pour savoir quel est le but vers lequel ils ont tendu jusqu'à ce jour. Il n'en sera pas de même des personnes auxquelles ils peuvent être étrangers. Elles seront en droit de nous demander quelles sont ces doctrines que le Comité professe et qu'il cherche à faire prévaloir.

Cette demande n'est pas tout à fait inopportune, et nous allons tâcher d'y répondre.

Les préoccupations et les études du Comité portent naturellement sur le chant liturgique et sur la musique religieuse. Le PLAIN-CHANT, qui est le chant de l'Eglise par excellence, a donné lieu, dans ces derniers temps, à des controverses dont la fin semble prochaine. De tous les coups qui lui ont été portés, soit dans sa nature, soit dans son exécution, le plus dur est sans contredit la négation même dont il a été l'objet. Quelques esprits irréfléchis ont voulu simplement le bannir du temple et le frapper de déchéance comme un dernier vestige de la barbarie.

Le Comité de la Revue a donc commencé par affirmer le plain-chant comme œuvre d'art. Il s'est evertué à en révéler les beautés, à en améliorer l'exécution, et à fonder des sociétés de propagande pour son interprétation.

La musique religieuse n'a pas eu des adversaires moins osés. En plein congrès de Malines, des voix se sont élevées contre elle et ont demandé sa proscription.

A ce propos encore, le Comité de la Revue s'est interposé entre les profanateurs et trois siècles de chefs-d'œuvre dont Palestrina est le père auguste. Comme il croyait d'une haute nécessité d'avoir à l'église un chant spécial, populaire, consacré par l'usage et par la croyance de toute la durée de l'ère chrétienne, il a cru nécessaire aussi de réserver à la musique une place dans les cérémonies du culte.

Voilà donc deux grandes sources d'où pouvaient découler des principes : principes touchant les mélodies grégoriennes, principes touchant la musique religieuse.

Il ne restait plus qu'à formuler ces principes, qu'à les classer dans un ordre systématique. C'est ce que fit le Comité en ouvrant des Conférences auxquelles ont été appelés à prendre part les maîtres de chapelle et organistes de Paris.

Des réunions bimensuelles ont eu lieu. Les points les plus importants relativement au plain-chant et à la musique religieuse y ont été traités, et finalement un travail a été rédigé pour être soumis aux réflexions du public.

Une partie de ce travail est sous presse. C'est en le lisant que l'on sera complétement édifié sur ce qu'ont voulu dire les rédacteurs du règlement inséré plus haut, en parlant des doctrines du Comité. L. R.

CHRONIQUE.

On va loin quelquefois pour entendre un chœur à peu près bien chanté. Je connais des gens qui ont fait le voyage de Rouen et qui en ont été pour leur temps et pour leur argent. On assure, en effet, que le Festival organisé dans cette ville, par M. Delaporte, a médiocrement satisfait la population. Trois mille chanteurs, venus de loin, ont trouvé dans la patrie de Corneille et de Boiëldieu un nouveau passage des Thermopyles. La musique de la garde de Paris, dirigée avec tant de talent par M. Paulus, a seul franchi le fatal défilé. Je ne crierai pas le *Væ victis* de nos pères, mais j'engagerai les Sociétés orphéoniques qui entreprennent ces lointains voyages à prendre leurs mesures pour que leur dignité ne soit pas compromise par des organisateurs imprudents. Un chœur, celui des soldats de *Faust*, étant resté en route à la quatrième mesure, des voix s'élèvent des rangs des chanteurs pour dire : Nous n'avons pas de partition ! Un éclat de rire immense part de la foule qui remplissait la salle du Cirque. Et ceci se passait en présence des autorités, des notabilités de la ville, des célébrités parisiennes venues au Festival pour juger les concours. N'est-ce pas un fait déplorable, un étrange oubli de ce qu'on doit au public, à l'art et à tous ces ouvriers qui se sont déplacés pour concourir à une solennité artistique. Ce n'est point ainsi que nous entendons la vulgarisation de la musique. Que les départements organisent des concours, rien de mieux ; mais que l'on fasse venir d'un bout à l'autre de la France des travailleurs pour qui le temps est de l'argent, pour qui l'argent est chose rare, c'est ce que nous ne pouvons admettre, surtout lorsqu'il y a au bout du compte une déception cruelle pour tout le monde.

Parlez-moi plutôt d'une manifestation comme celle dont j'ai été l'un des heureux témoins il y a quelques semaines. C'était dans le lieu le plus modeste : dans une école des frères de Saint-Thomas-d'Aquin, rue de Grenelle-Saint-Germain. De pompeuses affiches n'avaient point annoncé que des prix seraient distribués à de jeunes garçons. On n'avait pas dressé comme à Rouen des arcs de triomphe sur le passage des chanteurs et instrumentistes, comme à Rouen encore le canon n'avait pas tonné, les magasins ne s'étaient pas fermés, et des membres de l'Institut ne s'étaient pas donné la peine de faire cent vingt kilomètres en chemin de fer. Cependant ce que j'ai entendu dans cette humble retraite du travail quotidien, ce qui a forcé mes applaudissements et ceux du public, — un public fort restreint bien entendu, — passe de beaucoup les manifestations extraordinaires des orphéonistes. Une poignée d'enfants, deux ténors, deux basses, un harmonium et une contre-basse, c'était là tout le personnel chantant et tout l'orchestre. C'est peu, en vérité. Il n'y a pas là matière à coups de canon. Je suis bien de votre avis. Mais dans ce peu que d'art ! mais quelle direction intelligente à la tête de ce petit bataillon. Le programme n'était pas ambitieux, lui non plus : *L'Espérance*, de Rossini ; la *Prière de la muette* suivie du duo *Amour sacré de la patrie*, arrangé en chœur pour trois voix égales ; *Les cris de Paris au* XIXe *siècle*, scène burlesque d'Hippolyte Monpou ; le *Chœur des sauvages*, de Christophe Colomb, de Félicien David ; *Entends ma voix*, de Haendel, et un chœur de la *Création*, de Haydn.

Je n'essaierai pas de vous dire dans quelle perfection tous ces chœurs ont été chantés. Il y avait un soin dans les détails qu'on ne rencontre pas tous les jours. J'admirais particulièrement le naturel des voix chez les enfants : sons justes, purs, élastiques, émis sans contraction des muscles, sans grimaces, sans fatigue. On éprouvait un plaisir véritable à les entendre, non cette joie mélangée de regret comme il arrive lorsque les sopranos mettent leurs gosiers fragiles à une continuelle torture. Lorsque M. le curé de Saint-Thomas-d'Aquin qui présidait la cérémonie a pris la parole pour féliciter M. Dhibaut, son maître de chapelle, du résultat de la partie musicale, toutes les mains ont applaudi. C'est que M. Dhibaut, en effet, avait mis tous ses soins à préparer cette exécution et que les paroles si bienveillantes, sympathiques, si encourageantes du digne pasteur étaient l'expression fidèle des sentiments de l'auditoire.

Les frères qui dirigent cette école avec tant de dévouement ont été largement récompensés de leurs travaux par la reconnaissance qui s'est plusieurs fois exprimée lorsque M. le curé parlait. Il est glorieux pour eux d'avoir vu deux de leurs élèves l'emporter des premiers au concours annuel qui vient d'avoir lieu pour l'école Turgot. On sait que trente-cinq bourses sont mises au concours chaque année dans toutes les écoles de Paris. Il y a donc d'autant plus de mérite à faire admettre les élèves que le nombre des lauréats est relativement fort restreint. Des hommes distingués qui encouragent l'œuvre des frères de cette paroisse et qui assistaient à cette séance ont lieu de se réjouir du résultat de l'enseignement. Nous avons nommé MM. de Laroquette, le comte de Bonœil, Dosseur, conseiller, Cotel, du conseil d'État et Borringh (Danemarck).

— L'Association philanthropique des artistes des églises de Paris a fêté saint Grégoire le Grand au jour marqué par le calendrier. Soixante chantres ont pris part à l'exécution de la messe solennelle de Dumont, chantée à Saint-Germain-l'Auxerrois, sous la conduite de M. Dablin, président de l'association. L'orgue d'accompagnement était tenu par M. Vanson, et le grand orgue par M. Vast. A l'élévation on a chanté un *O Salutaris* de M. Renard, avec accompagnement d'orgue et de hautbois. Le solo était dit par M. Brisson. Le *Credo* a été chanté par M. Barberteguy en alternant avec le chœur. La quête était destinée à venir en aide aux malades secourus par l'association. M. Legrand, curé de la paroisse, a prononcé une allocution en faveur de cette œuvre utile qu'on ne saurait trop encourager.

Le convoi du célèbre peintre, Eugène Delacroix, a valu au chœur de Saint-Germain-des-Prés, dirigé par M. Adrien Gros, les éloges de plusieurs organes de la grande presse. Eloges mérités, ajouterai-je, car l'exécution des morceaux que j'ai entendus a été irréprochable ; je citerai le *Dies iræ*, un *Miserere* de Monpou, un *Pie Jesu* de Loysel, un *Sanctus* et un *Agnus Dei* de M. Dietch.

L. R.

VARIÉTÉS.

L'ÉGLISE SAINTE-CLOTILDE DE PARIS.

Description critique de ce temple et de ses ornements, suivie d'une Notice historique sur l'orgue, les chœurs et les cloches de cette nouvelle paroisse du faubourg Saint-Germain, avec le plan linéaire et la façade pittoresque de l'église Sainte-Clotilde, dessinée d'après nature, et lithographiée par l'auteur de cette description.

PREMIÈRE PARTIE. — CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ÉDIFICE ET SES ORNEMENTS.

Sans vouloir faire ici l'historique complet de l'église Sainte-Clotilde, de ce remarquable monument de style

ogival, nous devons cependant rappeler qu'il fut commencé sous le règne du roi Louis Philippe, en l'année mil huit cent quarante-six, par l'architecte Gau, qui mourut sans avoir pu achever son œuvre. M. Ballu en a dirigé l'achèvement avec une intelligence qui lui a mérité l'approbation à peu près générale (1).

Il est essentiel, pour être juste envers les architectes de l'église Sainte-Clotilde, de faire la part de chacun, en attribuant à M. Gau la conception première du monument chrétien, c'est-à-dire le caractère général, le plan bien étudié, l'échafaudage ingénieux, l'élévation de l'édifice, en un mot tout ce qui est le monument lui-même, sauf les flèches que le conseil des bâtiments civils, dans son omnipotence parfois trop rigoureuse, avait cru devoir retrancher de l'idée de l'architecte Gau, lequel n'avait pas songé qu'on pût priver le style ogival d'aucune de ses grâces et de ses hardiesses architecturales.

La part d'honneur qui revient de droit à M. Ballu est donc bornée à la parure de l'église, et, pour ainsi dire, à ses habits de fête. Le portail, par exemple, témoigne du goût délicat et des études sévères du jeune architecte qui, mieux secondé que son prédécesseur, a pu surmonter ses tourelles de flèches élégantes, élancées et découpées avec un art infini. A l'extérieur, d'autres améliorations se sont également produites sous les ordres de M. Ballu. A l'intérieur, on lui doit l'élégant autel du chœur de l'église et un tabernacle très-riche, mais à la fois trop grêle et trop confus; on lui doit aussi la chaire surmontée d'un petit clocher gothique et tous les accessoires compris sous le terme général d'*ameublement*.

La direction architectonique des splendides vitraux de l'église Sainte-Clotilde, lesquels seront le sujet exclusif de la deuxième partie de cette *Description critique*, est également l'œuvre de M. Ballu; du moins dans les principales données. Bien entendu que le jeune architecte a déterminé seulement les motifs de ces vitraux, laissant à MM. Galimard, Hesse et Jourdy, toute la liberté que réclament toujours les artistes d'un haut mérite, et dont ils ne confondent jamais l'usage avec l'abus. Ainsi, les importants vitraux, qui sont l'une des plus belles parties de cette église, ont bien le caractère approprié au style ogival rayonnant, du quatorzième siècle, adopté d'abord par M. Gau, et continué religieusement par M. Ballu, son digne successeur.

Dans une église du style ogival, le rôle des vitraux est tellement important, que nous croyons de toute justice d'adresser notre tribut d'encouragements à M. Galimard qui, comme on le dit généralement, a fait preuve d'une véritable entente de la peinture monumentale. M. Hesse mérite aussi notre approbation pour ses vitraux à médaillons ornant les chapelles de l'abside. Quant à feu Paul Jourdy, cet artiste consciencieux débutait dans le genre si difficile des vitraux, et l'on doit lui savoir gré des efforts qu'il a dû faire pour ne pas rester trop en arrière de ses honorables confrères. Les vitraux des bras de la croix sont de M. Amaury Duval et nous ont semblé le résultat de l'oubli complet de la nature. Quant aux vitraux de la partie supérieure du transept, ils déparent l'ensemble de l'ornementation, au point qu'on est surpris qu'ils aient pu être acceptés par l'administration. Les vitraux du chœur sont signés Maréchal et pèchent principalement par l'absence du caractère et par la confusion des couleurs.

Les trois rosaces de M. Thiboud, de Clermont-Ferrand, dépassent en dimension les plus grandes qu'on ait exécutées en France depuis le moyen âge; elles produisent d'heureux effets kaléïdoscopiques et de coloration à contre-jour, par l'intensité et la variété des couleurs violettes qui dominent et qui sont combinées avec les autres couleurs par un architecte et un verrier habiles, de manière à n'être aucunement préjudiciables à l'harmonie des vitraux à figures.

Il est dommage que la plus grande des trois rosaces soit presque entièrement masquée par l'orgue, les deux autres rosaces sont placées au milieu des pignons latéraux où elles scintillent sans ombre et sans obstacles.

Des peintures murales confiées à des artistes énergiques complètent l'ornementation de Sainte-Clotilde. Malheureusement pour ces peintures, elles se voient concurremment avec les vitraux, qui leur laissent peu de chances de briller de tout leur mérite. Ces fresques paraissent généralement aussi froidement peintes que dessinées. Ce bel intérieur de pierres de même ton ne pourra souffrir aucun tableau mobile peint à l'huile, verni et encadré d'or, sans nuire aux reflets vaporeux, sans détruire l'harmonie architecturale.

La sculpture n'a pas été épargnée : naguère encore il n'était pas de petit coin de l'église où l'on ne pût adresser sa prière à quelque saint blotti dans une niche et doué d'une raideur plus gothique que naturelle. Toutefois, parmi ces élus de pierre ou de marbre, il en était qui méritaient nos éloges sans restriction aucune. Nous mettrons en première ligne l'imposant Clovis de M. Aristide Husson. C'était bien là le fier Sicambre, non pas altier et téméraire, mais bien doux et humble de cœur, et tout dépouillé du vieil homme par les grâces du baptême. Mais l'administration (ou la fabrique) a jugé indispensable de donner plus de place aux fidèles en supprimant ces statues généralement peu regrettables et dont nous ignorons les nouvelles destinations.

Nous remarquons des bas-reliefs de M. Oudiné, représentant *le Supplice de sainte Valère* et *le Baptême de Clovis*. Les bas-reliefs, composés et commencés par feu Pradier, donnent des regrets de plus de la perte qu'ont faite les arts en la personne de ce grand statuaire.

L'œuvre de M. Toussaint : *Jésus-Christ montrant ses plaies entre deux anges*, est un fronton très-remarquable : les têtes sont belles, pleines de noblesse et d'onction, et se dessinent magiquement sous une auréole d'or.

N'oublions pas en passant les trois grandes portes à voussures profondes; elles sont d'une richesse de sculpture remarquable. Toute la végétation gothique s'y retrouve avec le charme de sa variété et le fini de son exécution.

L'opinion publique est favorable à l'église Sainte-Clotilde. Nous nous associons volontiers à cette manifestation du goût de tous et, relativement, si ce n'est absolument, on peut classer cette nouvelle paroisse de la capitale au nombre des œuvres d'art les plus distinguées. Aussi l'opinion publique a-t-elle su faire la part des difficultés qu'il y avait à vaincre dans la résurrection d'un art dont les modèles, bien que nombreux, présentent toujours d'immenses difficultés d'exécution, surtout lorsque l'on songe que les études actuelles s'éloignent dans leur ensemble des traditions de l'art gothique.

Il a fallu édifier l'église Sainte-Clotilde avec des mains pour ainsi dire *gréco-romaines*; il a fallu, disons-

(1) Après la démolition de l'église Sainte-Valère, près l'hôtel des Invalides, et qui se fit plusieurs années avant de terminer l'église Sainte-Clotilde, on ouvrit, rue de Bourgogne, une chapelle provisoire aux fidèles de la localité, pour obvier autant qu'il était possible à la privation de l'une et de l'autre église.

nous, faire briller des plus vives couleurs les vitraux des vingt-sept fenêtres et des rosaces de l'édifice, et cela, lorsqu'on répète encore dans le monde que le secret des anciens peintres verriers est perdu. Aussi voit-on le public s'extasier de cette profusion de rubis, d'améthystes, de saphirs, de topazes et d'émeraudes qui se mêlent harmonieusement aux figures de ces pieux personnages marquant la chronologie des âges religieux, sans que leur gravité s'émeuve au milieu de tous les prestiges de la lumière. Cela prouve, une fois de plus, que le véritable secret du peintre verrier gît dans l'âme des véritables artistes de tous les temps. Ceux du nôtre auront aussi leur place empreinte dans l'histoire de l'archéologie.

Notre pensée est que l'église Sainte-Clotilde marque un progrès dans l'art rétrospectif. Ce n'est point nouveau; mais était-il nécessaire de créer, lorsqu'il s'agissait, au contraire, de suivre la pieuse tradition des architectes-maçons du XIVe siècle? D'ailleurs, malgré la fidélité de l'imitation de cette belle époque de l'art, les savants architectes de l'église Sainte-Clotilde ont trouvé plus d'une occasion de *créer*, tout en suivant à la trace leurs illustres maîtres du moyen âge.

Cependant, tout en donnant une large part à l'admiration que nous inspire ce monument, nous dirons avec le public, qu'extérieurement surtout, l'ornementation manque un peu d'unité : par exemple la façade, si riche et si variée dans ses motifs d'ornements, n'est pas soutenue par les bas côtés extérieurs qui sont trop dépourvus du charme de l'ornementation, et par son fronton quoique bien pensé, mais triste d'effet et traditionnellement fautif dans les détails. De l'extérieur encore, bien que les pourtours soient imposants de grandeur, de hardiesse et de simplicité, cette nouvelle église, en masse, semble trop étroite pour la place, ainsi que pour son étendue du porche à l'abside. La grille qui entoure le monument ne nous laisse rien à désirer.

La place Bellechasse, qu'on a cru devoir embellir d'un *square* ou jardin anglais, entouré d'une grille, n'est pas, selon nous, en rapport avec l'édifice religieux, comme le serait un monument central et imposant, digne de la patronne de la France, et qui rappellerait les principaux actes de piété de la nièce de Gondebaud, de l'épouse de Clovis.

On oublie ces défauts dès qu'on pénètre dans le saint lieu. Mais encore une observation avant de résumer la première partie de notre revue : l'absence d'un jubé est regrettée, ainsi que de chapelles élégantes qui, du reste, n'ont pu trouver leur place aux bas-côtés de la nef. Mais, à propos des bas-côtés de la nef, constatons une étrange erreur qui a interverti l'ordre des stations sculptées en pierre dans le monument. Nous avouons humblement n'être point très-versé dans cette matière religieuse, mais il n'est bruit dans la paroisse Sainte-Clotilde que de cette erreur des statuaires qui, en changeant l'ordre des stations consacrées par le culte, aurait pu rendre nécessaire un bref du pape pour autoriser le clergé de Sainte-Clotilde à commencer les saintes cérémonies là où ces cérémonies devraient s'achever. Cette faute n'a été remarquée que quand les quatorze stations étaient taillées dans les flancs du monument. Cette erreur de classification historique, bien qu'elle ne porte pas atteinte au mérite du reste secondaire des bas-reliefs, cette erreur, disons-nous, est très-regrettable, car elle pourrait laisser croire que les artistes de notre époque se préoccupent fort peu de la pieuse destination des sujets qu'ils sont appelés à représenter.

Deux travées parallèles composent le chœur; elles sont prolongées par les sept travées de l'abside auxquelles nous épargnons nos éloges et notre critique.

Quoique la nouvelle église soit fautive par beaucoup de détails d'harmonie, générale et manque d'espace suffisant pour les fidèles et de grandeur comme monument religieux faute de terrain et peut-être faute d'argent, il est juste de dire que c'est ce que l'art chrétien a produit de plus remarquable à Paris au XIXe siècle, et que les siècles suivants consacreront ce bel édifice à la postérité et le rendront plus pittoresque par les briquetages grisâtres qui se prononcent déjà et les bretlures des saisons plus ou moins rigoureuses et que le soleil dore et que la lune argente de leur reflet magique.

En somme, ce beau monument fait honneur aux gouvernements qui en ont ordonné la construction ou l'achèvement. Cet édifice honore également les nombreux artistes qui ont fait preuve d'un rare mérite et de constants progrès dans l'exécution des travaux que le pays leur confie, et qui sont présents partout lorsqu'il s'agit de la gloire de l'art français.

Telles sont nos observations générales sur l'église Sainte-Clotilde, et pour compléter la description de ce monument, nous pouvons mettre sous les yeux de nos lecteurs le plan de l'église et le dessin de la façade qui est divisée en trois parties. Le pignon du milieu, orné de quatre rosaces, porte la statue de Sainte-Clotilde. Sur les deux côtés s'élèvent deux clochers octogones, à deux étages, surmontés de flèches en pierre à jour qui manquent un peu d'élancement. Les trois grandes portes à voussures profondes sont d'une richesse de sculpture remarquable. Dans le galbe de la porte centrale, est représenté sur un trône de nuages, Jésus-Christ montrant ses plaies entre deux anges portant la couronne d'épines, la croix et les clous de la passion. Après les porches à air libre, s'ouvrent les trois nefs de l'église. Le tympan de la grande ouverture représente le Sauveur en croix, avec saint Jean et les saintes femmes. Le tympan de gauche est consacré au baptême de Clovis; celui de droite est consacré à sainte Valère et à saint Martial.

C'est un élève de feu Pradier, M. Merley, grand prix de Rome, qui est l'auteur du coin de la belle médaille commémorative frappée pour l'inauguration de l'église Sainte-Clotilde.

Nous n'avons rien de mieux à faire, en terminant cette partie de notre travail, que d'exprimer tous nos regrets touchant la mort des artistes qui n'ont pu assister au triomphe de leurs œuvres. Trois sont morts avant l'achèvement complet du monument; ce sont MM. Gau, Pradier et Paul Jourdy. Si la reconnaissance des hommes peut monter comme la prière jusqu'au trône de l'Éternel, que la nôtre leur soit acquise et que les services qu'ils ont rendus sur la terre à l'art religieux leur soient comptés dans la grande patrie.

GENDRÉ.

(La suite prochainement.)

Nos abonnés ne recevront pas de musique avec ce numéro à cause de l'envoi exceptionnel du mois dernier.

LA PREMIÈRE ET LA DERNIÈRE COMMUNION,

SIMPLE RÉPONSE A UN GROS LIVRE

Je suis l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin. Je donnerai, à celui qui est altéré, à boire dans la source de l'eau de la vie gratuitement.
(Apocalypse, XXI, 6)

De l'antique clocher dont la foi de nos pères
A couronné jadis le fertile coteau,
Et qui s'élance au Ciel, comme un jet de prières,
La voix grave et vibrante appelle le hameau.

Déjà se groupe autour de l'orme séculaire
Qui de son vert feuillage abrite le saint lieu,
Un bel essaim d'enfants, ces anges de la terre,
Ce doux trait d'union des hommes avec Dieu.

Ils ont leurs habits neufs si simples, que cet âge
De sa grâce embellit; emblème de candeur,
L'écharpe blanche flotte à leur bras; leur visage
Est un miroir fidèle où se peint tout leur cœur.

Leurs sœurs, les voyez-vous, pures comme les voiles
Qui dérobent aux yeux leur céleste beauté?
Ne les prendrait-on pas pour ces vives étoiles
Que gazent, par moment, le nuage argenté?

Tous ces blonds Chérubins, à la mine rosée
Qu'hier encor le jeu transportait, en ce jour,
N'ont plus qu'un seul désir... Oui, leur âme embrasée
Veut, avec leur Sauveur, faire un pacte d'amour.

Ils étaient des enfants hier, et devaient l'être.
Pour la première fois, ils vont, dans un instant,
Manger le pain des forts... L'homme est près de paraître...
Quand on a reçu Dieu l'on n'est plus un enfant!

De son souffle fécond Dieu nourrit la nature
Et fait germer la plante où le soleil a lui;
Mais à l'homme, le roi de toute créature,
Dieu lui-même se donne, et le nourrit de lui.

Dieu, s'il voit un enfant couronné d'innocence,
Qui, pour le recevoir, épanouit son cœur,
De ses grâces, sur lui, répand le fleuve immense,
Ainsi que la rosée, au matin, sur la fleur.

Ah! que ne suis-je encore à ce jour plein de charmes,
Où tout était si doux, si pur autour de moi!
Beau jour, ton souvenir m'a coûté bien des larmes!
Je n'ai jamais trouvé de plus beau jour que toi!

Comme tout me plaisait! et la riche parure
Des prés aux mille fleurs où paissent les troupeaux,
Et le ruisseau fuyant qui mêle son murmure
Au soupir du feuillage, à la voix des oiseaux.

Et pourtant la nature, en juin, est toujours belle;
Les fleurs, les prés, les bois sont toujours séduisants;
L'oiseau du frais bocage à ses chants est fidèle...
Mais notre cœur est-il aussi pur qu'à douze ans?...

La pureté du cœur est une auguste flamme
Qui communique à tout ses reflets veloutés...
Puisse à jamais ce jour resplendir en mon âme,
Comme un premier rayon des célestes clartés!

J'ai reçu, dans ce jour, c'est ma ferme croyance,
La force; je bravais déjà, le lendemain,
Ce lourd bras du malheur qui sur moi se balance,
Qui toujours menaçant me barre le chemin.

Je m'abandonne à toi, ma douce Providence!
Peu d'hommes ont souffert autant que j'ai souffert...
Quand l'orage en défaut met toute ma prudence,
Je prie, et l'horizon soudain s'est découvert.

Perdre ce qu'on possède au monde, et sur la terre,
Ne savoir où poser son pied déshérité,
Gémir des mille maux qu'enfante la misère,
N'est rien, si l'on confie à Dieu sa nudité.

Mais vous, qui, pour payer votre gloire funeste,
Cherchez à me ravir mon plus précieux bien,
Mon espérance en Dieu, dites ce qu'il me reste,
Si, reniant ma foi, j'ose croire en vous? — Rien!

Voulez-vous étouffer cette foi si vivace
Qui sur le sol français pousse ses verts rameaux?
Depuis quinze cents ans elle indique la place
D'où jaillit la lumière, où germent les héros.

Nos pères, ces guerriers fiers et de vieille roche,
Portaient la croix du Christ sur leurs cœurs, dans leurs [cœurs;
Comme le chevalier sans peur et sans reproche,
Ils baisaient, en tombant, le signe des vainqueurs.

La croix a dissipé la nuit de l'ignorance,
La croix à l'homme esclave a rendu tous ses droits,
La croix est le soleil illuminant la France,
Et la France illumine, à son tour, par la croix.

La croix, du Dieu d'amour est le symbole même;
Elle résume en soi toute l'humanité;
La croix... si vous voulez un ridicule emblème,
Découronnez Jésus de sa divinité (1)!

Et toi, pauvre vieillard, qui vas rendre à la terre
Cette dépouille usée où ton âme a vécu,
Si tu n'as plus la croix pour gravir ton calvaire,
Qui donc te soutiendra? Tu vas tomber vaincu.

Ah! descends dans ton cœur! Souviens-toi de ta mère...
Tu n'étais qu'un enfant, elle priait alors,
Dans un jour solennel pour ta tête si chère,
Qui tristement s'incline aujourd'hui vers les morts.

Vois-tu la vieille église et sa pompe modeste?
C'est là que tu reçus, pour la première fois,

(1) « La sainteté de l'Évangile est un argument qui parle à mon cœur. Voyez les livres des philosophes avec toute leur pompe : qu'ils sont petits près de celui-là! Se peut-il qu'un livre, à la fois si sublime et si simple, soit l'*ouvrage des hommes?* Se peut-il que celui dont il fait l'histoire *ne soit qu'un homme lui-même?*... Oui, si la vie et la mort de Socrate sont d'un *sage*, la vie et la mort de Jésus sont d'un *Dieu*. Dirons-nous que l'histoire de l'Évangile est inventée à plaisir? Mon ami, ce n'est pas ainsi qu'on invente; et les faits de Socrate, dont personne ne doute, sont moins attestés que ceux de Jésus-Christ. » (J. J. Rousseau, *Emile*, livre IV.)

Si vous ne croyez pas à la divinité de J. C., disait Napoléon à Bertrand, vous me prouvez que j'ai eu tort de vous nommer général.

L'Empereur répondit à Marseria, un envoyé de Pitt, qui le pressait de faire une réforme religieuse en France : « Créer une religion! Pour créer une religion, il faut monter au Calvaire, et le Calvaire n'est pas dans mes desseins. »

Ce Dieu qui soutenait, ta mère te l'atteste,
Dans ses derniers moments, son courage aux abois.

Que tu souffres, hélas! Et la science humaine
Fait, pour te soulager, de stériles efforts;
Elle erre à l'aventure en son petit domaine,
Qu'elle ne connaît pas, et c'est ton propre corps!

Dieu seul tient dans ses mains la science infinie;
Dieu seul peut tout pour toi; tourne vers lui les yeux;
Ne sens-tu pas déjà que ta mère bénie
Te jette dans le cœur un vague amour des cieux?

Tu reconnais enfin cette voix qui t'appelle,
Au séjour que jamais les pleurs n'ont attristé;
Et soudain tu reprends une force nouvelle,
Ton âme ressuscite à la sérénité.

Tu vois ce qu'a souffert, pour toi, sur le Calvaire,
Celui qui te convie au bonheur des élus;
Le fil qui te retient encore à cette terre,
Va se rompre... un instant, et tu ne seras plus!...

Mais le monde, pour toi, n'a déjà plus de charmes;
Que dis-je? avec plaisir tu fuis ce triste lieu;
Tu laves tes erreurs dans tes dernières larmes,
Pénétré de ton Dieu, tu rentres dans ton Dieu!

Et cette croix d'amour qui t'aidait à descendre
Doucement, mort béni, tout à l'heure au tombeau,
De ses bras vénérés protégera ta cendre,
Comme elle protégea naguère ton berceau.

ÉDOUARD-GABRIEL REY.

15 septembre 1863.

BULLETIN LITURGIQUE

PORTRAITS DES PAPES. — On voit dans la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, au-dessus des colonnes de la grande nef, des transsepts et des nefs latérales, la série des portraits des papes, exécutés en mosaïque de verre sur fond d'or. On peut se rendre compte de ce travail si délicat et si précis en visitant les ateliers de mosaïque établis au palais du Vatican. Les ambassadeurs ou consuls des différentes nations et l'économe de la fabrique de Saint-Pierre délivrent des billets d'entrée aux étrangers qui en font la demande par écrit.

CHAPELLE PAPALE.— Assistance du pape, du sacré collége et de la prélature à une fonction, soit dans une basilique ou église, soit dans la chapelle du palais apostolique.

Ces chapelles, au nombre de cinquante-huit, se répartissent ainsi :

Messes célébrées par le pape à Saint-Pierre :

Noël (25 décembre).
Pâques (fête mobile).
S. Pierre (29 juin).

Messes à assistance pontificale, au palais apostolique :

1er, 2e, 3e et 4e dimanches d'Avent (fêtes mobiles).
Mercredi des Cendres (fête mobile).
1er, 2e, 3e et 4e dimanches de Carême (fêtes mobiles).
Dimanches de la Passion et des Rameaux (*idem*).
Jeudi, vendredi et samedi saints (fêtes mobiles).
Lundi et mardi de Pâques (*idem*).

S. S. Pie IX, par décret du 11 août 1851 et du 29 novembre 1853, accorde une indulgence de 50 jours, chaque fois que les fidèles réciteront l'oraison jaculatoire de saint Jérôme Emiliani : *Dulcissime Jesu, ne sis mihi Judex, sed Salvator*. S'ils la récitent au moins une fois par jour, il leur accorde l'indulgence plénière, aux conditions ordinaires, le 20 juillet ou un jour de l'Octave.

Samedi *in albis* (fête mobile).
Circoncision (1 janvier).
Epiphanie (6 janvier.)
Pentecôte (fête mobile).
Trinité (*idem*).
Anniversaire de Grégoire XVI (1er juin).
Création de S. S. Pie IX (17 juin).
Son couronnement (21 juin).
Toussaint (1er novembre).
Commémoraison des défunts (2 novembre).
Idem des papes défunts (3 novembre).
Idem des cardinaux défunts (5 novemb.)
Conception (8 décembre).
Noël, messe de minuit (25 décembre).
S. Etienne (26 dédembre).
S. Jean (27 décembre).

A Saint-Pierre :

Chaire de S. Pierre (18 janvier).
Purification (2 février).

A Saint-Jean-de-Latran :

Ascension (fête mobile).
S. Jean-Baptiste (24 juin).

A Sainte-Marie-sur-Minerve :

Annonciation (25 mars).

A la Chiesa-Nuova :

S. Philippe Néri (26 mai).

A Sainte-Marie-Majeure :

Assomption (15 août).

A Sainte-Marie du Peuple :

Nativité de la sainte Vierge (8 septembre).

A Saint-Charles au Corso :

S. Charles Borromée (4 novembre).

Premières Vêpres auxquelles le pape officie au palais apostolique :

Circoncision (31 décembre).
Epiphanie (5 janvier).
Ascension (fête mobile).
Pentecôte (*idem*).
Trinité (*idem*).
Fête-Dieu (*idem*).
Toussaint (31 octobre).
Commémoraison des fidèles trépassés (1er novembre).
Noël (25 décembre)

A Saint-Pierre :

S. Pierre et S. Paul (28 juin).

Matines au palais apostolique :

Noël (25 décembre).
Commémoraison des fidèles trépassés (1er novembre).
Mercredi, jeudi et vendredi saints (fêtes mobiles).

PROCESSIONS

de la chapelle Sixtine à la chapelle Pauline :

1er dimanche d'Avent (fête mobile);
Et jeudi saint (*idem*).

De la chapelle Sixtine à Saint-Pierre :
Fête-Dieu (fête mobile).

A Saint-Pierre :
Octave de la Fête-Dieu (fête mobile).
Dimanche des Rameaux (*idem*).
Purification (2 février).

Nous mentionnerons également les chapelles papales extraordinaires :

MESSE

A Saint-Pierre :
Canonisation de saints.

ASSISTANCE

au palais apostolique :
Obsèques d'un souverain catholique.

Dans l'église du titulaire :
Obsèques d'un cardinal défunt, avec absoute par le pape.

CHAPELLE CARDINALICE. — Assistance des cardinaux à une fonction.

Ces chapelles sont au nombre de treize :

A Saint-Pierre :
Anniversaire de Pie VII (20 août)
Id. de Léon XII (10 février).
Id. de Grégoire XVI (4 juin).

A Sainte-Marie-sur-Minerve :
S. Thomas d'Aquin (7 mars).

A Sainte-Françoise Romaine :
Sainte Françoise (9 mars).

A la Sapience :
S. Yves (19 mai).

A Saint-Jean-de-Latran :
Octave de S. Pierre et de S. Paul (6 juillet).

Aux Saints Apôtres :
S. Bonaventure (14 juillet).

A Saint-Louis-des-Français :
S. Louis (25 août).

A Saint-Marcel :
Exaltation de la croix (14 septembre).

A Sainte-Catherine dei Funari :
Sainte Catherine (25 novembre).

Au collége anglais :
S. Thomas de Cantorbéry (29 décembre).

Au Gésu :
Quarante heures (dimanche de la Quinquagésime).

Aux chapelles cardinalices, les cardinaux portent pardessus la soutane rouge la chappe violette. La messe est chantée par Mgr Vice-gérant, et la musique exécutée par les chantres de la chapelle du Pape.

CHANTRES PONTIFICAUX. — Les chantres de la chapelle du Pape sont au nombre de *trente-deux*, sans compter les *surnuméraires*. Choisis au concours, ils doivent porter la tonsure et l'habit *ecclésiastique*, gardent le célibat, s'engagent pour trente ans, après quoi ils reçoivent leur *jubilation* ou retraite, et touchent un traitement fixe de vingt-deux écus par mois. Les surnuméraires n'en reçoivent que seize.

Dans les cérémonies ils sont vêtus de la soutane de soie violette et de la cotta brodée.

Benoît XIV leur a donné pour patronne l'*Assomption de la sainte Vierge*, et placé leurs archives au palais du Quirinal. Pie VI, en 1798, les plaça sous la protection du majordome du sacré Palais.

On ne les entend en corps qu'aux chapelles papales ou cardinalices, car ils peuvent chanter isolément dans les églises de Rome. Grégoire XIII leur a interdit l'usage de l'orgue, même comme accompagnement.

La tribune où ils chantent et se tiennent debout, est fermée par une grille en bois, afin qu'on ne puisse les voir.

Les plus célèbres chantres-compositeurs de la chapelle sont : Christophe Moralès, sous Paul III; Palestrina, Jean-Marie Nanini, Archange Crivelli, Félix Anerio et Luc Marenzio, sous Clément VIII; Grégoire Allegri, sous Innocent X, et Mathieu Simonelli, sous Innocent XI.

Ils ont à la *Chiesa nuova*, dans le latéral droit, une sépulture commune, qui porte cette inscription :

CANTORES. PONTIFICII
NE. QVOS. VIVOS
CONCORS. MELODIA
IVNXIT
MORTUOS. CORPORIS
DISCORS. RESOLUTIO
DISSOLVERET
HIC. LNA. COND.
VOLVERE
ANNO. MDCCLXXXXII.

« Le cardinal secrétaire des Brefs est un des cardi-« naux palatins. Sa résidence est dans le palais ponti-« fical de la Consulte au Quirinal. Il a l'audience du « pape deux fois la semaine, et il signe les brefs dont « le Pontife autorisé l'expédition. Les papes ont cou-« tume de conférer des pouvoirs au cardinal secrétaire « des brefs pour certaines choses qu'ils peuvent ainsi « expédier d'eux-mêmes, et sans avoir besoin d'en ré-« férer à l'audience du pape. La charge de secrétaire « des brefs est à vie. »

Correspondance de Rome, 1860, p. 87.

BIBLIOGRAPHIE.

Les Analecta Juris Pontificii.

On lit dans le *Rosier de Marie* :

Nous avons un reproche à nous faire, et nous ne voulons pas le mériter plus longtemps.

Un de nos collaborateurs, M. Girard, qui est parti dernièrement pour la Terre-Sainte afin d'y terminer la vie de la très-sainte Vierge, dont il a donné dans notre *Rosier de Marie* les gloires de sa vie mystique et de sa vie symbolique, nous avait fait connaître les importantes publications de Mgr Chaillot, prélat romain et consulteur de la congrégation des Évêques et réguliers ou des rites. Il s'agit des *Analecta juris Pontificii*.

Comme tout ce qui intéresse la gloire et le triomphe de l'Église intéresse évidemment le règne de Jésus-Christ et celui de sa divine Mère, nous annonçons à nos confrères que nous nous sommes édifié par nous-mêmes et par plusieurs dignes prêtres de l'importance de cette

publication, consultée dans les principaux ordres religieux et qui fait autorité; aussi, nous la leur recommandons d'une manière toute spéciale. Ce recueil passe en revue toutes les fausses opinions, élucide toutes les questions à l'ordre du jour, et travaille avec autant de science que de charité à la complète identification des Eglises particulières et des fidèles avec l'Église, Mère et Reine de toutes les Eglises et de tous les chrétiens, ainsi qu'au triomphe des croyances et des décrets romains sur toutes les oppositions que trop souvent ils ont rencontrées.

Nous venons de réclamer la collection complète des *Analecta* à son pieux et savant auteur; nous l'étudierons et nous noterons successivement les principales dissidences et les faits les plus importants sur lesquels il importe de porter immédiatement une sérieuse attention. Notre sainte Eglise éprouve dans ces temps trop de tribulations pour que ses vrais enfants ne s'efforcent pas de lui apporter au plus tôt toutes les consolations qui sont en leur pouvoir. D'ailleurs *Dieu le veut*, et nos intérêts les plus chers l'exigent. Avoir cet ouvrage, ce serait bien mieux...

Les *Analecta* sont des dissertations que Mgr Chaillot publie à Rome tous les deux mois sur différents sujets de droit canonique, de liturgie et de théologie. Ces dissertations sont lues et approuvées avant leur publication. Ce fait leur donne une autorité incontestable quoiqu'elle ne soit pas en dernier ressort. La vérité et le bien de la religion, l'avantage des fidèles sont le but de cette œuvre. Que si l'on croit proposer mieux, on peut librement exposer ses observations à l'auteur.

Le prix de l'abonnement annuel n'est que de 16 fr. — S'adresser à Rome, place de Venise, 115, et chez Repos.

Observations de Mgr Pavy, évêque d'Alger, sur le roman intitulé VIE DE JÉSUS, par M. Renan.

L'ouvrage que nous annonçons est la réplique la plus vive et la plus éloquente qui ait été faite au livre de M. Renan. Mgr Pavy s'est armé de son style le plus chaleureux, de ses convictions les plus ardentes pour défendre la divinité de Jésus-Christ contre les attaques dont elle est l'objet.

On trouvera également à la librairie de E. Repos, *rue Bonaparte*, 70, un autre ouvrage de l'illustre évêque sur la **Divinité de Jésus-Christ**. C'est un extrait de ses œuvres auquel le livre de M. Renan donne la plus grande actualité. 2 jolis vol. *franco*, 2 fr. 50.

Conférence contre le livre de M. Renan, par M. L. C. Pavy, vicaire général à Constantine. In 8. *Franco*, 2 fr.

Chants du Psalmiste, 20 Psaumes mis en musique par F. Viret.

Les Chants du Psalmiste compteront certainement parmi les meilleures œuvres de M. Frédéric Viret. La traduction des psaumes, faite en vers français, par M. de Moreuil, ne pouvait pas être traduite à son tour dans la langue musicale avec plus de bonheur qu'elle ne l'a été par l'intelligent maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois. Tous ces chants sont à quatre voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano, et forment un magnifique volume. Ils seront bien placés dans les monastères, dans les maisons d'éducation, et dans les sociétés orphéoniques. Le choix des paroles, joint à l'élévation des idées musicales, est une rencontre assez rare pour que nous insistions sur le mérite de cette œuvre, qui a le privilége de les réunir. La variété des mélodies n'est pas non plus d'une petite importance quand il s'agit de soutenir l'attention d'un public. M. Viret n'y manque jamais. L'inspiration ne se fatigue pas dans son œuvre, elle circule avec une énergie constante dans toutes les parties du quatuor. C'est donc sans aucune crainte que nous recommandons les Chants du psalmiste aux sociétés, quelles qu'elles soient, qui briguent les suffrages du public.

Chez Repos, éditeur, rue Bonaparte, 70. — Prix : 12 fr. net.

On est souvent très-embarrassé pour trouver de la musique de chant convenable aux maisons d'éducation. Il y a dans le choix de cette musique deux dangers qu'il faut savoir éviter; le premier, ce sont les paroles; le deuxième, c'est une musique sans intérêt. Il existe une foule de compositions hybrides de ce genre; mais, elles sont, ou des réminiscences dramatiques, ou elles dégénèrent dans la chansonnette plus détestable encore. Il faut donner mieux que cela aux jeunes imaginations et nous appelons l'attention sur de nouvelles mélodies qui viennent de paraître, à Paris, chez Flaxland, et à Lyon, chez Baucher et Rey.

Les poésies en sont charmantes, il suffit de citer les noms de Lamartine, Baudrand, Violeau, etc., etc.

La musique est composée par le révérend frère Edme L. de l'ordre des frères prêcheurs. Ces compositions sont fort bien appropriées au sens des paroles. Elles se distinguent par leur grande simplicité, par leur expression et leur sentiment. L'accompagnement est facile, harmonieux et non pas sans intérêt quant à la composition musicale. L'harmonie en est pure, très-correcte et maniée avec habileté. Une chose remarquable entre autres, c'est la bonne disposition des voix dans une étendue à ne pas fatiguer les jeunes élèves. Nous recommandons très-vivement les mélodies du père Edme L.

Le révérend père Monzabré, du même ordre, a publié plusieurs cantiques au Très-Saint-Rosaire. La dévotion particulière du Saint-Rosaire n'avait pas jusqu'aujourd'hui sa musique particulière. Le révérend père vient de combler cette lacune avec un grand bonheur. Ces cantiques sont faciles et se prêtent surtout au chant général des fidèles.

Trois litanies en l'honneur de la sainte Vierge terminent sa petite publication. Il faut savoir gré au savant dominicain d'avoir noté dans leur intégrité ces chants, qui sont si faciles à dénaturer. La routine et le mauvais goût ont été de tout temps la cause de la décadence des chants populaires, et il est avéré que souvent ce qu'on a entendu chanter étant enfant vous est parfaitement inconnu à l'âge d'homme. On se dit toujours : Mais, jadis nous avions des chants si simples, si naïfs, si religieux, et aujourd'hui..... Tout le monde porte sa pierre à l'édifice de la musique religieuse, si nous ne la faisons pas très-bonne, conservons au moins intact ce qui est beau, ce qui a traversé les siècles et rendons aux fidèles leurs chants qui jadis remplissaient les voûtes des temples sacrés.

La pierre qu'apporte le révérend père Monsabré n'est pas lourde, mais elle est bonne.

Georges SCHMITT.

E. REPOS, Directeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.

LE PLAIN-CHANT. 4e ANNÉE. — No 12. — 15 OCTOBRE 1863. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1862 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

PRIME OFFERTE AUX NOUVEAUX ABONNÉS

de la REVUE, *du* RÉPERTOIRE *et de l'*ILLUSTRATION *musicale.*

Les personnes qui prendront un abonnement d'un an à la *Revue*, à partir du 15 novembre prochain, pourront se procurer à moitié prix, c'est-à-dire pour 30 francs au lieu de 60 francs, les quatre années formant la collection complète, texte et musique. La même faveur sera accordée aux abonnés actuels qui renouvelleront leur abonnement.

Ces collections deviennent plus rares à mesure qu'on s'éloigne du jour de la création de la *Revue*. Quatre années d'existence bien remplies donnent à ce Recueil une grande valeur. On y trouve, sous la signature d'écrivains éminents, les articles les plus variés : *Histoire du Plain-Chant*, *Histoire de la Musique religieuse*, *critique*, *biographie*, *bibliographie*, *comptes rendus*, *enseignement*, etc. Quatre volumes spéciaux contiennent une quantité de musique de différents maîtres anciens et modernes : *messes*, *motets*, *plain-chant harmonisé*, *préludes pour l'orgue ou harmonium*, *offertoires*, *communions*, *sorties*, etc. E. REPOS.

RÉOUVERTURE DES CONFÉRENCES.

SUR L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Les Conférences ouvertes au bureau de la *Revue de Musique sacrée* reprendront leurs séances le VENDREDI 6 NOVEMBRE, A HUIT HEURES PRÉCISES DU SOIR, *rue Bonaparte*, 70. Elles continueront les vendredis 20 novembre, 4 et 18 décembre. Il y sera traité de la psalmodie.

Les personnes qui n'auraient pas reçu de lettre d'entrée sont priées d'en demander au bureau du journal.

Les discussions seront dirigées par un Président, un Vice-Président, un Rapporteur et un Secrétaire, nommés à la première séance.

AUX LECTEURS.

La *Revue de Musique sacrée* termine avec ce numéro la quatrième année de sa publication. Quatre années d'existence pour une œuvre spécialement consacrée à la défense et à la propagation du chant grégorien et de la musique religieuse, c'est presque un siècle tant les difficultés sont grandes; c'est la résolution d'un problème qu'on croyait insoluble.

Il a fallu plus d'un dévouement pour accomplir cette tâche. Ce n'est pas sans une lutte persévérante que l'on maintient debout, au milieu d'un siècle indifférent, une pareille tribune. Parler des intérêts du chant sacré à une foule occupée, en proie au vertige des affaires, c'est être sûr d'avance de n'être pas entendu. Engager le clergé à revenir à des études abandonnées depuis longtemps, réclamer de sa sollicitude le rétablissement des maîtrises et l'enseignement le plus large dans les écoles et dans les séminaires, c'est s'exposer à plus d'une fin de non-recevoir. Nous avons élevé la voix cependant, parce qu'au sein même du désert la vérité trouve des échos pour la porter au-delà de la solitude immense, et que, ne se trouvât-il qu'un seul homme pour la recueillir, elle doit être entendue de celui-là.

Nous demandera-t-on quels ont été pendant toute cette année les travaux du Comité de rédaction et de patronage de la *Revue de Musique sacrée?* A ceux qui nous feraient cette demande la réponse serait facile.

Indépendamment des questions de doctrine élucidée dans ces colonnes, de la publicité et des encouragements donnés à tous les actes qui sont parvenus à sa connaissance, le Comité a donné suite aux Conférences ouvertes par ses soins l'année dernière; il a appelé à y prendre part les organistes, les maîtres de chapelle et la portion du clergé de Paris quelque peu versée dans la matière. De plus, il a donné naissance à l'*Association grégorienne* qui va bientôt mettre en pratique les théories développées dans les Conférences.

Quelques lignes nous ont suffi pour indiquer ce qu'a fait le Comité, mais il faudrait plus d'un volume pour présenter d'une façon déductionnelle le résumé des hautes questions qu'il a mises à l'étude. De ce que le public ne peut être appelé à prendre connaissance des discussions qui ont eu lieu entre les hommes si compétents qui sont venus aux Conférences, il ne s'ensuit pas que ces travaux seront perdus pour lui. L'œuvre de l'*Association* se prépare, c'est là, c'est dans l'exécution du plain-chant et de la musique religieuse qu'on retrouvera l'œuvre même des réunions dont nous venons de parler.

Le Comité ne pouvait pas se tromper sur les meilleurs moyens à employer pour amener une restauration prochaine du chant sacré; composé presque en entier de musiciens obligés par leur position à pratiquer le plain-chant et son accompagnement, la musique d'ensemble et la musique d'orgue, il sait à quoi s'en tenir sur les théories plus ou moins praticables qui ont vu le jour dans ces dernières années. Aussi, serait-il injuste de leur faire un reproche du silence qu'ils ont souvent gardé sur des points d'histoire ou d'archéologie musicale sans intérêt pour les besoins immédiats de l'Eglise. Ils ont vu des nécessités pressantes; l'enseignement du plain-chant, nul; son exécution détestable; la musique religieuse abandonnée au caprice; la musique d'orgue hésitant entre le style sévère du dernier siècle et les libertés de la facture d'orgue moderne; ils ont vu aussi l'indifférence qui les enveloppe et les paralyse, et ils se sont dit: Assez de théories inutiles et de controverses interminables; passons aux faits, montrons des actes, agissons et forçons les autres à agir.

Ceux qui se plaisent dans les éternelles redites regretteront peut-être ce parti pris; mais les hommes qui désirent véritablement le triomphe des principes tant de fois proclamés dans les livres, dans les revues et jusque dans la chaire chrétienne, féliciteront le Comité d'avoir donné l'exemple d'une marche active vers le but désiré.

Il était temps de se mettre à l'œuvre. Les polémiques et les hésitations ne font plus faire un pas à la question. Prouvons le mouvement par le mouvement. Employons l'année qui va commencer à répandre l'enseignement, à mettre en vigueur les décisions des Conférences, à multiplier les auditions de plain-chant et de musique religieuse. Si les résultats produits satisfont les esprits sincères, le Comité aura le droit de se féliciter d'avoir employé la quatrième année de la *Revue* à préparer les succès de l'année nouvelle. LA RÉDACTION.

RÉPONSE A UNE LETRE

De M. l'abbé P.-F. PONCET
chanoine d'Annecy.

Un correspondant pour un journal est une bonne fortune, surtout si ce journal s'occupe

de plain-chant. Les colonnes du *Ménestrel*, de la *Gazette musicale*, de l'*Univers musical*, de la *Réforme musicale* et de tant d'autres revues trouvent facilement à s'alimenter. Mais nos revues de musique religieuse sont plus à plaindre. On s'occupe fort peu dans le monde de la restauration d'une vieille chose qu'on n'aime plus, par cela seul qu'elle est antique. Aussi, lorsque de la province ou de l'étranger nous arrivent des lettres comme celles de M. l'abbé Poncet, chanoine d'Annecy, elles sont parmi nous les bienvenues, et lors même que nous aurions à critiquer certaines idées qui ne seraient pas les nôtres, nous sommes heureux d'en faire part à nos lecteurs.

La lettre de M. le chanoine d'Annecy est longue, et pour cela ne peut être imprimée *in extenso* dans la *Revue de Musique sacrée*.

Du reste, notre intelligent correspondant nous tire lui-même d'embarras. Il se résume à la fin, disant : « Fournir aux fidèles des livres « de chant qu'ils sachent lire, sans être obligés « de se livrer à des études spéciales et pleines « de difficultés. Publier des morceaux, sur- « tout des messes, où le chœur, et par suite la « masse des fidèles, aient un rôle réservé, tel « est le problème à résoudre. »

Ce sont là, en effet, les deux pensées principales qui font tout le sujet de la lettre, et elles sont développées avec une hardiesse que nous admirons et qui étonnera plus d'un de nos abonnés. Oser, c'est souvent réussir. Or, M. le chanoine n'a ni frayeur ni inquiétude sur les conséquences de la révolution qu'il veut développer et étendre.

La façon résolue et audacieuse dont il s'exprime va jeter le trouble dans le camp des archéologues, qui défendent à des mains profanes de toucher au vieil édifice du plain-chant. « Si vous y touchez, vous serez punis de mort. »

M. l'abbé Poncet touchera à l'arbre, non pas pour conserver et savourer ses fruits, mais pour le détruire. Il n'encourra donc pas de malédiction. Aussi bien, s'il renverse, il édifie; s'il arrache, il plante. Il y a temps pour tout, dit l'Ecriture.

« Si l'on veut, écrit M. le chanoine, popula- « riser le chant sacré..., il faut, de toute né- « cessité en simplifier l'étude (page 2).

« On sait que le plain-chant n'avait pas une « séméiographie différente de celle de la mu- « sique profane; qu'il a été noté d'abord en « lettres, puis en neumes, etc. »

Déjà on voit la cognée à la racine de l'arbre. Où va en venir le réformateur? Il nous le dira bientôt. Écoutons ce qu'il ajoute :

« Toutes les valeurs et toutes les nuances « du plain-chant peuvent être rendues avec « avantage par les signes propres à la musique « moderne. »

La conséquence est facile à tirer, et elle ne se fait pas attendre. « Dès lors, pourquoi con- « server au plain-chant une séméiographie « spéciale? » Voilà la question que se pose M. le chanoine d'Annecy, et à laquelle il répond, du reste, en indiquant les livres de chant du diocèse d'Annecy comme type de la réforme qu'il propose.

Fort bien. Nous sommes tout à fait de l'avis de notre correspondant (et les éditeurs de plain-chant à Reims et Cambrai, à Digne, à Rennes, à Malines, etc., l'ont pensé avant nous), il était urgent d'améliorer les anciennes éditions de chant grégorien.

« Cet attirail d'anciennes clefs d'*ut* et de *fa* « faisait du plain-chant une science occulte, « à laquelle les profanes semblaient ne devoir « pas être initiés. Cette amélioration s'est opé- « rée, mais on peut faire mieux. » Très-bien encore. Mais de là à la révolution indiquée et désirée il y a bien loin. Dans le sein du Comité de la *Revue de Musique sacrée*, on ne partage pas les opinions de M. le chanoine. En effet, la langue latine est morte, et nul n'oserait songer à la chasser de la liturgie de l'Eglise occidentale. Or le plain-chant est aussi une langue morte. Depuis les célèbres impropères de Palestrina, composés il y a trois cents ans, personne n'a plus composé de plain-chant. Je n'appelle pas plain-chant ces messes bâtardes, moitié musicales, moitié grégoriennes, ces mélodies à style neutre, hybride, dont J.-B. Lully, Dumont, l'organiste Nivers et La Feillée ont été les compositeurs et les propagateurs.

Oui, le plain-chant est fait, et si l'Eglise compose de nouveaux offices en l'honneur de fêtes et de saints nouveaux, elle les revêt de mélodies déjà composées, elle leur adapte quelques mélodies du vieux chant grégorien.

Si donc le plain-chant est une langue morte, il faudrait le respecter. L'Eglise vit de traditions; et lorsque les traditions peuvent encore très-bien servir, je ne vois pas pourquoi on en ferait si bon marché. Améliorons encore, nous le pouvons, la vieille notation, mais gardons-nous de la changer et de la remplacer par la notation moderne.

Déjà le P. Lambillotte, M. F. Clément,

M. Kœnig, ont essayé l'audacieuse réforme que propose M. le chanoine Poncet. Vraiment, est-ce là une voie qui peut conduire à la restauration, à la vulgarisation, à la propagation, à la réhabilitation du chant grégorien?

« Mais il est impossible que jamais le peuple comprenne cet attirail d'anciennes clefs. » — Je ne puis me rendre à l'objection. Deux clefs d'*ut* et une clef de *fa* ne demandent pas grand travail; et si l'on vient nous dire qu'à Paris, par exemple, les enfants des écoles communales mettront deux et trois mois à apprendre une messe notée en plain-chant lorsqu'ils peuvent l'apprendre en quinze jours avec la notation moderne, je répondrai que la faute n'est pas précisément au plain-chant, mais à l'absence d'études et de leçons de ce même plain-chant.

Et puis que de contradicteurs vont s'élever! Au moment où nous appelons tous les catholiques à la restauration du plain-chant, pourquoi jeter la perturbation et la révolution dans la bergerie?

Je préfère de M. l'abbé Poncet la page de la lettre où il dit que « l'Eglise n'aime point à « ouvrir la porte à tout ce qui favorise la va-« nité et la sensualité; elle aime les grands « chœurs à l'unisson, elle chérit les voix des « masses prenant part aux chants sacrés. »

Réjouissons-nous, monsieur le chanoine. L'Association grégorienne, fondée naguère au sein du Comité de la *Revue de Musique sacrée*, se propose ces magnifiques et splendides améliorations, par l'étude, l'exécution et la vulgarisation du plain-chant. La messe du Saint-Esprit, qui ouvrira bientôt sa laborieuse carrière, montrera que sa pensée est la vôtre et celle de l'Eglise. Faire chanter et prier les fidèles, voilà le but. C'est là, du moins, que nous avons le bonheur de nous rencontrer.

Peut-être, monsieur le chanoine, ne croyez-vous pas les cantilènes grégoriennes assez capables d'intéresser les masses. Vous proposez de « composer des morceaux, surtout « des messes en faux-bourdon, ou des versets en « harmonie à trois et quatre parties, qui alter-« neraient avec d'autres versets chantés par le « chœur à l'unisson. »

J'ai dit que je ne croyais pas qu'on pût ni qu'on sût composer encore du plain-chant. Harmonisons celui que les âges nous ont transmis; faisons surtout chanter ensemble ou à deux chœurs les mélodies grégoriennes; confions aux voix d'enfants le chant du verset du Graduel ou de l'*Alleluia*, ou quelques versets, — certes, la variété ne peut manquer, — mais ne changeons pas encore et ne détruisons rien; mal nous en adviendrait.

En attendant, monsieur le chanoine, travaillons de concert; mettons nos efforts en commun, dans la même foi et le même esprit; tendons-nous une main amie, et veuillez bien conserver de nous un bon souvenir; le nôtre ne vous manquera pas.

Agréez, etc.

L'ABBÉ BÉZOLLES.

ÉTUDES
PHILOSOPHIQUES ET MORALES
SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

PAR M. J.-B. LABAT,
Organiste de la cathédrale de Montauban, ancien élève du Conservatoire (1).

Il y a une dizaine d'années déjà que M. J. B. Labat a publié ses *Etudes* sur la musique. Bien que tous les savants aient apprécié comme ils le méritent les deux volumes dont nous allons nous occuper, l'auteur n'a pas trouvé près des musiciens et des amateurs l'accueil qu'il avait le droit d'attendre. Soit que la réclame, qui dispense la popularité, ait manqué à cet ouvrage, soit que le moment où il a paru fût peu propice à une publication de ce genre, toujours est-il que les *Etudes* de M. Labat n'ont pas eu un retentissement suffisant. Les exemplaires sont allés dans les mains de quelques érudits; les journaux spéciaux ont adressé à l'auteur des compliments d'une sincérité évidente, mais en définitive ces marques de sympathie ne constituent pas un succès comme nous l'entendons.

N'est-il pas temps de réagir contre une indifférence que rien ne saurait justifier? Nous n'avons pas en France une bonne histoire de la musique. Tout ce que nous savons sur le passé de cet art, nous l'avons appris dans des fragments épars empruntés à Burney, à Staffort, à Martini, à Forkhel, etc., et à M. Fétis, duquel nous attendons un ouvrage complet qui sera le couronnement de sa carrière. Eh bien, M. J. B. Labat a offert au public une véritable histoire de la musique qui, sous le titre modeste d'*Etudes*, résume ce qu'il importe le plus de connaître. Il était à présumer qu'un pareil ouvrage serait reçu comme un bienfait; que la modicité de son prix le propagerait parmi les musiciens, les littérateurs, les hommes du monde, parmi tous ceux enfin qui

(1) Paris, 1832, J. Techener. Ed. 2 vol. in-8.

s'occupent de musique et qui glosent volontiers sur cet art. Ce n'est certes pas de la faute de l'auteur s'il en a été autrement, si son livre n'est pas dans toutes les mains et si toutes les personnes qui pouvaient y puiser des renseignements qui leur manquent sont restées dans une ignorance à peu près complète.

Les *Etudes* de M. Labat se recommandent à divers titres aux sympathies des hommes de goût. Elles sont classées dans un ordre chronologique qui rend les recherches faciles; toute la partie technique de l'art y est traitée avec une grande clarté et sans le moindre pédantisme; l'auteur n'encombre pas ses récits de citations fastidieuses, d'emprunts faits à nos vieilles archives, d'amplifications inutiles à l'intelligence du texte; il est sobre et concis, il dit les choses simplement et les dit toujours bien; il vous intéresse, il vous attache, il vous instruit sans vous faire payer cher l'instruction qu'il vous donne. C'est un grand mérite à nos yeux que d'avoir donné cet attrait à un sujet presque toujours aride. Le jour où les *Etudes* de M. Labat seront généralement connues, l'histoire de la musique sera familière à tout le monde, attendu que personne n'aura eu de peine à retenir une lecture agréable. On fera des histoires plus détaillées, plus complètes, plus savantes même, nous le voulons bien, que celle de M. Labat, mais on n'en écrira pas qui soit plus accessible au grand nombre. L'auteur a fait tout ce qu'il fallait pour populariser des origines peu connues, pour inspirer aux esprits studieux l'amour des investigations dans le passé de la musique, pour faire aimer ce bel art jusque dans ses grands hommes et dans ses antiquités. C'est là ce qui donne tant de prix à ses travaux, car, de tous les mérites attachés à un ouvrage, le plus digne de notre reconnaissance est celui qui tourne tout entier au profit de l'instruction et de la moralisation des intelligences.

M. Labat ne pouvait pas écrire ses *Etudes* sans faire une très-large part à la musique religieuse. Alors même qu'il n'y eût pas été porté par ses inclinations, l'ordre des faits et la vérité historique lui en faisaient une obligation.

Dès sa première étude, l'auteur consacre quelques lignes à la musique des Hébreux, mais c'est surtout à partir de l'établissement du christianisme (5e étude) que le chant sacré prend sous sa plume une importance véritable. Nous assistons à la formation du plain-chant, dont les origines mystérieuses se confondent avec la prédication évangélique. Puis apparaît la grande figure de saint Ambroise, voilée encore il est vrai, mais projetant sur les origines de l'art une lumière qui permettra aux explorateurs futurs de se reconnaître dans les ténèbres de l'antiquité. Nous voyons ce saint archevêque « exhortant les fidèles à chanter assidûment les hymnes et les antiennes qu'il avait composées. » Et ces hymnes ne manquaient pas de beautés si nous en jugeons par le *Te Deum* qu'on lui attribue et qu'il composa à l'occasion de la conversion de saint Augustin. Quoi qu'il en soit de cette paternité comme de tant d'autres, il faut bien admettre que les premiers confesseurs de la foi furent les collaborateurs inspirés de ces chants primitifs de l'Eglise, et que saint Damase, saint Gélase, saint Hilaire et saint Augustin ont composé plus d'une mélodie. C'est aussi avec saint Ambroise que nous voyons les quatre modes authentiques du plain-chant, le premier, *dorien*, le troisième, *phrygien*, le cinquième, *lydien*, et le septième, *mixo-lydien*, se dégager du tétracorde des Grecs. Bientôt après viendront les autres modes comme l'explique très-clairement M. Labat dans quelques pages remarquables.

L'œuvre de saint Grégoire est reprise deux siècles plus tard par saint Grégoire le Grand, qui prit possession du Saint-Siége en 590. Les modes du plain-chant sont réduits au nombre de huit, comme nous les voyons aujourd'hui. L'établissement du *Cantorat*, ou école de chant de saint Grégoire, multiplie les chantres et les clercs à qui nous devons, selon l'opinion d'Adrien de La Fage, la composition de l'antiphonaire. « Rien ne fut négligé par saint Grégoire pour répandre le goût du chant ecclésiastique, non-seulement en Italie, mais encore dans les Etats qui relevaient de l'autorité du Saint-Siége. Ainsi, nous voyons que pendant la vie de ce saint prélat, Augustin ou Austin, depuis lors évêque de Cantorbéry, fût envoyé dans la Grande-Bretagne afin d'y propager la connaissance du chant grégorien. »

Nous venons d'écrire un mot qui montre toute l'importance des travaux de saint Grégoire. Chant *grégorien*, avons-nous dit. Ce nom traversera les siècles, et, quelles que soient les vicissitudes du plain-chant, la qualification de chant grégorien lui restera. C'est ainsi que l'on désignera les mélodies de l'Eglise et que les générations rendront hommage à celui qu contribua si puissamment à les répandre et à les embellir.

De saint Grégoire à Charlemagne il n'y a pas loin. Nous voici donc à l'introduction de l'or-

gue en France. Avec l'orgue se répand le goût du chant. Charlemagne, que M. Labat a tort d'appeler le Grand, demande au pape Adrien des chantres pour corriger le chant français, et le pape lui donne Théodore et Benoît. On connaît cette histoire, racontée dans les meilleurs termes par Jean-Jacques Rousseau, et reproduite depuis dans un millier d'endroits. Des écoles de chant sont donc fondées, grâce au monarque, qui avait lui-même assez de connaissances et assez de goût pour qu'on pût lui attribuer le *Veni creator*.

L'auteur, dans la septième étude s'occupe des notations lombarde, saxonne et latine; d'Hucbald, de son système de notation et de son *organum;* de Gui d'Arezzo, de son hexacorde et de sa méthode de solmisation. Ici commence une ère nouvelle pour l'art musical. Les premiers essais d'harmonie, la fixation de l'échelle tonale et la disparition des muances, vont faire franchir à la musique une étape de plus sur la route du progrès.

Avec la huitième étude nous arrivons à Francon de Cologne. M. Labat nous dit ce qu'a fait ce savant homme pour l'avancement de l'harmonie et du rhythme musical. Le chant ecclésiastique est d'ailleurs en pleine prospérité. Il s'introduit en Espagne sous le règne du pape Alexandre II. « Les monarques français continuent de lui être favorables, et les annales du royaume nous montrent Robert le Pieux faisant de la composition du chant son occupation ordinaire. » L'auteur ajoute que « ce moment fut encore celui des grands travaux bibliographiques, puisqu'il nous offre, entre autres monuments, le *Graduel de saint Martial*, de Limoges. »

La neuvième étude nous conduit au treizième siècle et à Adam de la Hale, surnommé le Bossu d'Arras. Nous voyons l'harmonie faire encore un progrès avec ce musicien, qui, après s'être distingué dans la chanson, écrivit pour l'Eglise des motets dont la variété des rhythmes avait pour cette époque une importance réelle. Le nom d'Adam de la Hale rappelle ces compositions bizarres dans lesquelles des chansons profanes se mariaient au plain-chant. Toutefois, ne nous hâtons pas trop de formuler un blâme à ce sujet. Adrien de La Fage, qui avait partagé l'opinion généralement admise à cet égard, a soutenu depuis, dans un opuscule que nous avons sous les yeux, que jamais les paroles d'amour ne s'étaient mêlées au texte latin. Nous reviendrons à cette particularité historique dans un prochain article.

Avec Adam de la Hale voici venir Marchetto, de Padoue, le théoricien belge *Jean le Chartreux*, qui nous a laissé un Traité de musique ayant pour titre : *Libellus musicalis de ritu canendi*, ouvrage dans lequel la théorie du contrepoint est un peu mieux traitée qu'elle ne l'avait été dans le passé.

C'est aussi vers cette époque que les progrès du rhythme musical donnent naissance aux *proses* ou *séquences* et aux hymnes mesurées.

La dixième étude nous montre les progrès de l'harmonie avec Jean de Murris (1360). C'est aussi à cette époque qu'on vit fleurir François Landino, musicien-poète, qui fut l'un des fondateurs de l'école d'orgue de Venise.

La onzième étude est consacrée à la constitution définitive de l'harmonie appliquée à la tonalité du plain-chant et aux musiciens belges des XVe et XVIe siècles. Nous avons nommé Guillaume Dufay, Jacques Hobrecht, Jean Ockepghem, Jean Tinctoris, Josquin des Prés, Roland de Lassus, etc.

Suivrons-nous l'auteur dans tant de chapitres où il donne la vie pour ainsi dire à ces vieux musiciens qui sont la gloire de l'art? lui demanderons-nous de nous initier à la création de ces différentes écoles d'Italie qui ont jeté tant d'éclat sur l'histoire de la musique? Nous voici arrivé à Palestrina et à Monteverde. Un monde nouveau vient de se lever. Toute une génération de musiciens va illustrer ce seizième siècle si fécond pour l'Eglise. Mais l'auteur ne s'arrête pas là. Il poursuit ses études jusqu'à nos jours. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, les organistes français, les théoriciens de l'Allemagne, tous les maîtres que nous révérons, ont leur place dans ce livre. Nous regrettons de ne pouvoir poursuivre plus loin cet indigne aperçu du bel ouvrage de M. Labat; mais il nous vient à l'esprit, quoique un peu tard, que ce n'est pas dans un article de Revue qu'on peut donner une idée d'un pareil travail. Si nous avons pu inspirer aux musiciens et aux amateurs l'envie de le lire, nous serons heureux, cependant, d'avoir écrit ces lignes.

L. R.

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE EN RUSSIE.

(SUITE ET FIN.)

A la retraite de M. de Lvoff, en 1861, la direction de la chapelle impériale fut confiée au conseiller d'Etat, M. N. Bacmetieff, autrefois colonel aux gardes.

(1) Voir la *Revue de Musique sacrée* des 15 mai, 15 juin et 15 juillet.

Comme son prédécesseur, le directeur actuel de la chapelle impériale est violoniste, et, comme lui encore, c'est pendant les loisirs de son service militaire qu'il put se perfectionner sur son instrument et acquérir un talent que l'on considère aujourd'hui comme de premier ordre.

M. Nicolas Bacmetieff est né en 1807. Il reçut son éducation au corps des Pages.

A l'âge de douze ans, il se faisait déjà remarquer comme violoniste, en jouant avec talent les compositions de Rode, de Viotti, etc. Il eut pour professeur Bohm. Plus tard, il étudia l'harmonie avec Schvenk et Schrinzer, harmonistes qui jouirent dans leur temps d'une grande réputation en Russie.

En 1826, M. Bacmetieff fut nommé officier des hussards de la ligne. C'est en cette qualité qu'il fit la campagne de Turquie en 1828. Depuis, il passa au régiment de la garde à cheval, où il a servi successivement comme capitaine et comme chef d'escadron.

En 1829, étant attaché à l'ambassade du prince Orloff, à Constantinople, c'est lui qui organisa dans cette ville le premier orchestre qu'on ait entendu en Turquie.

Il était colonel des gardes à cheval, en 1832, lorsqu'il quitta le service militaire pour remplir les fonctions de grand-maréchal du gouvernement de Saratoff, poste qu'il a occupé pendant six années. Là encore, pour satisfaire à son goût passionné pour la musique, il avait organisé, dans sa maison, un chœur de quarante personnes et un orchestre de vingt-six musiciens, qu'il dirigeait avec beaucoup de talent, qui exécutaient ses compositions et celles des grands maîtres.

M. Bacmetieff eut toujours une prédilection particulière pour la musique religieuse. Il a composé plus de cinquante morceaux à l'usage de l'Eglise russe, un grand nombre de concertos et de fantaisies pour violon et orchestre, des symphonies, des quatuors, etc.

Ceux qui ont pu entendre ses compositions à la chapelle impériale s'accordent à dire qu'elles sont écrites dans un style religieux différent de celui de Bortniansky. Les œuvres de ce dernier se ressentent de son séjour en Italie; celles de M. Bacmetieff ont un caractère original dans lequel se révèle davantage l'individualité de l'auteur. Tout en restant dans la simplicité religieuse, son harmonie est plus riche et plus savante. On a beaucoup cité son *Te Deum* à deux chœurs, composition admirable par l'unité et par l'ampleur du style religieux, par la savante proportion des parties qui sont toujours dans une harmonie parfaite avec l'ensemble.

On nous assure encore que, sous la direction de M. Bacmetieff, les chantres de la cour observent les nuances avec un soin et chantent avec une perfection qu'il serait difficile de surpasser. Ce chef habile maintient la chapelle impériale au rang élevé qu'elle occupe depuis longtemps en Europe, et il est à peu près impossible de rien désirer de plus pour l'avenir.

ORGANISATION DE LA CHAPELLE IMPÉRIALE.

Comme nous l'avons dit plus haut, c'est en 1796 que le chœur de la cour fut nommé Chapelle impériale. Pour le compléter, on fit venir des sujets de la petite Russie, pays qui, par son climat, produit des voix de basse particulièrement belles.

En même temps, on fit dans les familles un choix d'enfants possédant de belles voix, et on les attacha à la chapelle en leur assurant un traitement avantageux. Depuis lors, le recrutement se fait chaque année. Il en est de même pour les ténors et les basses.

Les appointements des adultes s'élèvent, par année, de 215 à 428 roubles (1).

Les appointements annuels des enfants sont de 115 à 143 roubles.

En outre, ils reçoivent des gratifications qui montent, chaque année, à 100 roubles pour chacun des adultes et jusqu'à 50 roubles pour les enfants.

Ils sont tous logés, nourris et entretenus aux frais de la couronne.

Les enfants sont reçus dès l'âge de neuf ans, et font leur éducation aux mêmes frais.

Vers l'âge de seize à dix-sept ans, quand leur voix mue, la Chapelle leur délivre des certificats témoignant de leur conduite et de leur degré d'instruction. Avec ces certificats, ils peuvent entrer au service du gouvernement dans les ministères.

La Chapelle est chargée aussi de former des *dirigeurs* (directeurs de chœurs) pour les régiments et les églises de l'intérieur du pays. En Russie, chaque régiment a ses chantres qui font le service de la chapelle dans les casernes; car chaque caserne a la sienne.

Les professeurs de la Chapelle impériale, chargés de donner l'enseignement à ces chantres, reçoivent 30 roubles par année pour chaque élève. Cette somme est payée soit par les

(1) Actuellement, la valeur du rouble varie de 3 fr. 65 c. à 3 fr. 70 c.

évêques, soit par les régiments qui envoient des hommes à la Chapelle.

Ces élèves ne peuvent quitter la Chapelle avant d'avoir subi un examen spécial du directeur, et sans avoir reçu un certificat de capacité qui les autorise à professer à leur tour. La Chapelle ne leur fournit ni la table, ni le logement, ni les vêtements.

Les chantres adultes restent à la Chapelle tant que leur âge et leur voix leur permettent de chanter.

La hiérarchie des grades dans le service du gouvernement russe, au civil comme au militaire, se divise en 14 classes. Pendant la durée de leur service, les chantres peuvent avencer en grade depuis la 14me jusqu'à la 9me classe. En quittant la Chapelle, ils reçoivent des pensions, en partie reversibles à leur mort sur leurs femmes ou sur leurs enfants.

Les chantres de la Chapelle impériale ne chantent dans les églises qu'en présence du souverain ou de la famille impériale. Cependant il leur est permis de chanter aussi dans les concerts de bienfaisance.

Les études de chant ne se font que pendant la matinée. Elles sont partagées en deux classes. Il y a la classe préparatoire dans laquelle tout chantre nouvellement admis doit étudier le solfége; ensuite la classe de chant dans laquelle on ne peut entrer qu'après avoir subi un examen du directeur.

La musique instrumentale ainsi que l'harmonie ne sont enseignées qu'aux élèves qui montrent des dispositions particulières.

Le personnel de la Chapelle se compose ainsi:

Un directeur, un inspecteur, deux professeurs de chant, deux répétiteurs, deux dirigeurs (directeurs de chœurs), un gouverneur, 40 adultes, 50 garçons et 10 domestiques.

L'orgue, ainsi que toute autre espèce d'instruments, est interdit dans les églises russes. On n'y fait usage d'aucun chant correspondant aux cantiques de l'Église catholique.

Toute musique composée sur des paroles religieuses appartenant à la liturgie ne peut être publiée qu'après avoir subi la censure du directeur de la Chapelle impériale et ensuite celle du Saint-Synode.

Jusqu'à présent, l'autorisation de publier des chants religieux s'est toujours obtenue difficilement. Les directeurs de la Chapelle ont été à peu près les seuls compositeurs qui aient pu faire graver leurs œuvres en ce genre.

Depuis le commencement du siècle, deux exceptions seulement ont été faites, l'une en faveur de Davidoff, l'autre en faveur de Tourtchaninoff. Ce dernier était ecclésiastique et avait été dirigeur du chœur de l'archevêque métropolitain de St-Pétersbourg. Plus tard il a été professeur à la Chapelle impériale quand elle était sous la direction de M. de Lvoff père. Tourtchaninoff est mort en 1856 à l'âge de 79 ans. Ses compositions sont généralement estimées. Celles qui ont été publiées forment deux forts volumes contenant l'un des morceaux à trois voix, et l'autre des morceaux à quatre voix. Le troisième volume de ses compositions va paraître incessamment s'il n'est déjà dans le public.

Les compositions de Davidoff qui ont été publiées sont:

Quinze morceaux détachés et une messe à quatre voix.

Il nous reste à dire un mot de la langue slave employée dans les offices de l'Eglise russe.

Cette langue ne diffère du russe moderne que par un petit nombre de mots ou de formes qui ne sont plus en usage, il est vrai, mais que tous les Russes comprennent. Le slave est une langue majestueuse, qui se distingue par l'élévation et le grandiose de ses formes. Elle convient parfaitement à la poésie sacrée.

L'un des étonnements des personnes qui sont entrées dans la Chapelle russe, inaugurée à Paris au mois d'août 1861, rue de la Croix, au faubourg St-Honoré, a été d'entendre une psalmodie et des morceaux d'ensemble chantés dans une langue dont la sonorité et l'harmonie produisent la plus vive impression. Ceux de nos lecteurs qui ne sont pas disposés à faire le voyage de St-Pétersbourg pour entendre le chœur de la Chapelle impériale feront bien de se rendre, un dimanche à 10 heures, à la chapelle de l'ambassade à Paris. Ils en reviendront dans les sentiments qui ont inspiré à M. le chanoine Jouve les belles pages publiées dans la Revue, du 15 juin 1862.

Louis ROGER.

M. GEORGES SCHMITT (1).

Nos compatriotes n'ont sans doute pas oublié la brillante réception des orgues de

(1) La mort prématurée de l'auteur de cet article donne un intérêt touchant aux lignes que l'on va lire, et que nous empruntons au journal *le Cognac*. C'est la dernière page écrite par Alfred Feuillet. Son cœur s'y montre tout entier dans ce qu'il avait de bon, de sympathique et de généreux.

Saint-Léger de Cognac, qui fut faite, il y a peu d'années, par M. Schmitt, l'éminent organiste de Saint-Sulpice. Il faudrait avoir été bien peu touché de ces accents inspirés, qui, semblables aux éclats de la foudre, sortaient à flots puissants des flancs harmonieux du vaste instrument, ou qui s'en élançaient comme de douces voix aériennes, pour avoir sitôt perdu la mémoire de cette rare journée. Les inspirations neuves, jaillissant des doigts et du cœur de l'habile artiste, offraient tout le charme de l'œuvre à l'instant éclose; elles en avaient, si l'on peut ainsi s'exprimer, le parfum virginal; les connaisseurs pourraient dire si elles n'atteignaient pas en même temps la perfection de l'œuvre travaillée mûrement dans tout le calme de la pensée.

M. Schmitt a, ce jour-là, empli notre vieille nef, fait tressaillir notre antique église de diverses harmonies qu'on pouvait prendre pour un écho lointain des célestes phalanges, aussi bien que pour les chants religieux qui s'élèvent de la terre dans des nuages d'encens.

C'est parce que nous n'avions pas oublié M. Schmitt, que nous avons été très-agréablement surpris de trouver sa biographie et son portrait dans un des derniers numéros de l'*Illustration musicale*, éditée avec tant de soin par l'intelligent M. Repos.

La Notice, écrite avec beaucoup d'art et d'élévation, est l'œuvre d'un savant, musicien lui-même, dont le nom est tenu en grande estime dans la critique musicale, M. Louis Roger, rédacteur en chef de la *Revue de Musique sacrée*. La vie artistique de M. Georges Schmitt s'y trouve retracée à grands traits, et l'on voit que, jeune encore (il n'est âgé que d'une quarantaine d'années), il a déjà su glorieusement la remplir, depuis l'âge de neuf ans, où il était à même de remplacer son père, organiste de la cathédrale de Trèves (Prusse rhénane), sa ville natale. Nous n'analyserons pas cette biographie, qui présente d'un bout à l'autre un vif intérêt et définit judicieusement la part que M. Schmitt a prise à la restauration de la musique sacrée, ainsi que la place qu'il occupe dans l'art moderne. La vie d'un artiste, d'ailleurs, est dans ses travaux, et, là encore, M. Schmitt a beaucoup vécu, car son génie est fécond autant qu'original, car ses élèves sont nombreux et délicats. Ces derniers, nous avons pu les apprécier; les jeunes organistes qui, depuis quelques années, sont venus diriger, avec tant de goût et d'habileté, les chants de notre église, sont tous sortis de l'école de musique religieuse fondée par Niédermeyer, où, en 1857, M. Schmitt fut nommé professeur d'orgue. Les élèves sont de tout point dignes du maître; chez ceux que nous connaissons personnellement, nous aimons le caractère autant que nous admirons le talent.

Disons en peu de mots seulement qu'après de fortes études, M. Schmitt, dès quinze ans, tenait le grand orgue de la cathédrale de Trèves; qu'il composa, vers le même âge, un chant patriotique devenu populaire en Allemagne comme chez nous la Marseillaise, mais d'une teinte rêveuse et élégiaque; qu'arrivé à Paris, en 1844, il devint, pour la composition, élève d'Halévy et reçut avec profit les conseils de Spontini, l'auteur de la *Vestale*, et de Niédermeyer, le chantre du *Lac;* qu'il entra comme professeur dans la maison de la reine d'Espagne; qu'en 1848, il partit pour la Nouvelle-Orléans où il fut organiste de la cathédrale; puis qu'il fut nommé au grand orgue de Saint-Sulpice, à Paris; qu'il contribua beaucoup à la rénovation du plain-chant, lors du Congrès spécial de 1860; qu'on lui doit la fondation de la Société académique de musique sacrée (16 décembre 1861), heureuse idée qui donne déjà de féconds résultats; qu'il fut reçu à l'unanimité membre de l'Académie de Sainte-Cécile à Rome, et, bientôt après, d'une autre académie romaine, la Société des Quirites; enfin qu'il vient récemment d'être promu chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire.

M. Schmitt tient aussi la plume de l'écrivain, et, quoique d'une nationalité différente, il s'en sert assez bien dans nos journaux, pour défendre ses idées novatrices qui n'ont pas laissé que de lui créer un nombre respectable de détracteurs. « C'est le destin. »

Dans cette livraison de l'*Illustration musicale*, outre une grande fantaisie pour orgue du compositeur qui nous occupe, nous recommanderons particulièrement un beau portrait lithographié, d'une touche moelleuse et sûre. M. Schmitt, dont nous connaissons bien les traits pour avoir eu l'honneur de le voir quelquefois à Paris aux réunions particulières du Comité de la *Revue de Musique sacrée*, est là vivant sur cette page qui vaut au dessinateur des éloges mérités. Nous saisirons l'occasion que nous avons aujourd'hui de parler musique pour signaler à l'attention des ecclésiastiques, maîtres de chapelle, organistes et compositeurs, une autre publication de M. Repos: *La Revue de Musique sacrée, ancienne et moderne*, suivie d'un bulletin liturgique, rédigée

par nos compositeurs de musique religieuse les plus distingués et par des écrivains spéciaux dont les noms estimés sont une garantie de la bonté de l'œuvre, publiée, du reste, sous la direction d'un Comité de Patronage composé d'hommes éminents dans tous les genres. Presque tous les maîtres de chapelle et organistes de Paris font partie de ce comité.

Inutile d'insister davantage sur les services que peut rendre, dans la moindre paroisse, cette Revue arrivée aujourd'hui à sa cinquième année et dont chaque numéro contient un morceau de musique religieuse.

ALFRED FEUILLET.

CHRONIQUE.

A MONSIEUR L'ABBÉ BÉZOLLES,
Président de l'*Association grégorienne*.

Par des circonstances qu'il était impossible de prévoir, je me trouvais, au 1er mai dernier, libre d'une occupation qui m'avait retenu tous les dimanches pendant quatorze années.

Comme une occupation réglée de quatorze années devient une habitude et que l'habitude, dit-on, est une seconde nature, il m'a fallu bon gré mal gré m'en créer de nouvelles. J'ai cru bien faire, en employant mes journées du dimanche à visiter les églises du diocèse de Paris et à m'enquérir de l'état de la musique religieuse et du plain-chant dans les localités les plus importantes.

J'aurai soin d'éviter les noms propres et la désignation des endroits. Je n'en serai que plus libre dans mes appréciations. Ce que j'ai vu n'est pas encourageant. Il y aura plus de blâme que d'éloges dans ce que j'ai à dire; mais je ne veux pas être injuste, et je vous signalerai les causes et les raisons de cet état de choses. Quant à ce qui vous paraîtra peint avec des couleurs un peu vives, veuillez ne l'attribuer qu'à ma nature impressionnable et à mon grand désir de voir la musique religieuse s'améliorer dans notre pays.

Au sud de la capitale existe une petite ville charmante, habitée par le beau monde de Paris. L'église de l'endroit est belle, bien décorée; le bon goût et une certaine coquetterie ont présidé à l'arrangement du sanctuaire. L'orgue y est bon, la musique qu'on y fait est très-supportable, mais le plain-chant l'est très-peu. L'organiste du grand orgue est un artiste instruit, aimant son art et le cultivant avec passion. J'ai trouvé chez lui nos meilleurs auteurs classiques et les meilleures productions de musique d'orgue des compositeurs modernes. Vous pensez que notre conversation avait des côtés attrayants. Le plain-chant et son exécution faisaient le fond de nos entretiens. J'essayai de faire un adepte à notre manière d'exécuter et d'accompagner le plain-chant. Mais j'ai rencontré des difficultés imprévues. Si, d'une part, mon raisonnement paraissait victorieux, on m'opposait d'une autre part une certaine résistance basée, à ce que j'ai compris de suite, sur la peur de déplaire à son curé et aux fidèles par un changement qui à leurs yeux n'était pas motivé. Cet artiste ne se sentait pas assez sûr de sa position ni peut-être pas assez convaincu de l'efficacité de la méthode que je lui prônais. Il me répondit souvent: « Oh, si M. le « curé me parlait de cela, si je savais que M. le vicaire « ne m'en voudra pas, si les chantres voulaient m'é- « couter.

« Lors de mon arrivée ici, je faisais par-ci par-là de « petites tentatives, j'ai prodigué les avis et j'ai tâché, « dans des conversations amicales, de faire adopter mes « vues. Cela dura quelque temps, je m'aperçus un jour « que l'on m'évitait, que l'on changeait de conversation « et finalement on me répondit assez brutalement: « Occupez-vous de ce qui vous regarde. Je me mis à « ma place et me le tins pour dit. » Pendant la grande messe on chantait le plain-chant. C'était un chant lourd, à notes égales, sans rhythme, sans expression et sans variété. Parmi les chantres, c'est à qui crierait le plus fort, on voyait les veines de leur cou se gonfler et leur face rougir. Dans certains passages ces voix n'avaient plus rien d'humain.

Les fidèles regardaient, ils n'écoutaient pas, ils ne participaient pas.

Quel dommage, me suis-je dit, qu'une ville de cinq mille âmes, habitée par le beau monde de Paris, ait une musique pareille. Mais de tout ce monde élégant personne n'assistait à la grande messe.

Dans l'après-midi, descendant la colline verdoyante, je me suis rendu dans un humble village situé à deux kilomètres plus loin. Charmant pays, sites délicieux, des chemins sablés comme dans un parc. J'ai assisté aux vêpres. J'avais lieu d'être content. Le chant était bien réglé, l'accompagnement assez correct, les cérémonies bien ordonnées. J'ai reconnu, dans la personne du curé, un ancien premier vicaire de nos grandes églises de Paris, homme de goût, musicien d'instinct, ayant à cœur de propager le chant parmi les fidèles. Après le Salut, j'ai entendu chanter plusieurs cantiques par une toute petite confrérie, c'est ce que j'ai entendu de mieux en ce genre.

Le dimanche suivant, j'ai pris une autre route, j'ai pris la direction du sud-est. Là, mal allait m'en venir. J'ai abordé, après l'office, deux chantres qui avaient fait des merveilles de mauvais goût dans la matinée.

Après une conversation animée, l'un d'eux se leva plein de colère et m'apostropha de la manière suivante: « Vous voulez parler d'une chose que vous ne connaissez « pas: si vous avez appris dans les livres, nous avons « appris aux dépens de nos gosiers, de nos poitrines; « nous chantons comme cela depuis 25 ans, et ce n'est « pas un tas d'épiciers, des Parisiens qui nous appren- « dront à mieux chanter. Laissez-nous la paix, si notre « chant vous déplaît, ne venez pas l'écouter. » Vous conviendrez qu'après cette algarade, je ne demandais qu'à m'en aller et mis prudemment la Seine entre moi et ces féroces mainteneurs du *statu quo*. Mais on dit que de Charybde à Scylla il n'y a qu'un pas; pour échapper à l'un je tombai dans l'autre. Aux vêpres où j'assistais, il y avait un serpent jouant en *si* bémol, l'orgue expressive jouait en *ut* majeur, et les chantres hurlaient en *ré* majeur. Ceci se passait sur la lisière d'une grande forêt, je n'aurais pas voulu passer là à minuit.

Je fus agréablement dédommagé le dimanche suivant. J'avais porté mes pas au nord de notre capitale, et de prime abord j'avais remarqué la voix juste et mélodieuse du jeune prêtre officiant et qui chantait avec une singulière pénétration les Oraisons, l'Evangile, la Préface et le *Pater*. Quant au chant du chœur, il allait à merveille, il y avait de l'ensemble, des voix assez souples, on ne criait pas, on chantait. Le plain-chant était du rite parisien, seulement il était chanté dans un diapason accessible à tout le monde; les fidèles, surtout les enfants, prenaient une large part à l'exécution et il m'a semblé que tous étaient contents. Après déjeuner, je me suis hardiment présenté chez M. le vicaire et voici en substance notre entretien: « Mon Dieu, me « disait M. le vicaire, les réformes ne sont pas si dif- « ficiles à faire qu'on le croit généralement, il suffit « d'avoir de la patience, beaucoup de persuasion et de « douceur. Nos paysans sont très-intelligents, on peut « tout faire avec eux. Je suis sorti du séminaire il y a « deux ans. Je savais un peu de musique depuis mon « enfance, mais les devoirs de l'étude et le règlement du « séminaire s'opposèrent à ce que j'y cultivasse cet art. « Cependant j'aime la musique religieuse et particu- « lièrement le plain-chant avec passion. Depuis ma « sortie du séminaire, j'ai dévoré tout ce que l'on a « écrit sur cette matière, j'ai suivi avec intérêt les tra- « vaux du Congrès, j'étais abonné de la *Maîtrise* grande « et petite. Mais je n'ai trouvé nulle part la chose que « je cherche.

« — Et quelle est cette chose introuvable?

« — C'est une bonne instruction pour l'exécution du plain-chant. Je voudrais trouver quelque chose au sujet de son rhythme, au sujet de la résolution du triton, de l'emploi du dièse et du bémol, et surtout en genre d'accompagnement digne des cantilènes sacrées. »

Vous jugez que je ne suis pas resté la bouche close; j'ai exposé nos travaux, nos vues et nos tendances et finalement nous sommes tombés d'accord.

Si le chant, dans cette localité, est déjà bien, il sera encore meilleur d'ici peu de temps. Il y a cependant

un genre d'entraves qui empêche beaucoup de jeunes ecclésiastiques de s'occuper activement de l'amélioration du plain-chant. Je ne puis supposer que l'autorité ecclésiastique y mette obstacle; je crois plutôt que beaucoup de jeunes prêtres ne sont pas assez courageux pour entreprendre un travail de ce genre.

L'éducation musicale chez les jeunes prêtres laisse à désirer sous beaucoup de rapports; le saint ministère, la prédication et les confessions prennent beaucoup de temps, les jeunes desservants ne sont pas riches et les maîtres coûtent cher.

Le jeune vicaire de N. fait deux fois par semaine des cours de plain-chant dans l'école du village; il est parfaitement soutenu par l'instituteur communal, qui de son côté fait solfier ses enfants une heure par semaine. Tout cela se fait à l'unisson, il est vrai, mais moi je préfère un bel unisson à un mauvais duo.

Un autre dimanche j'ai remarqué, en traversant les rues de Paris, une affiche fortement bariolée. M'étant approché, j'ai lu l'annonce d'une fête patronale dans une commune des environs. Cette annonce disait, entre autres choses, qu'à dix heures une messe en musique serait chantée par les premiers artistes de Paris. C'était tentant et je pris aussitôt le chemin de fer pour me rendre à la commune indiquée. J'arrivai à l'heure de la messe, l'église était pleine de monde, on y étouffait; dehors, un soleil des tropiques nous versait des rayons de feu. Tout ce monde était dans l'attente des artistes. Enfin, ils arrivèrent et l'aspersion commença. Cette antienne a été entonnée dans un ton tellement élevé qu'il me semble encore aujourd'hui merveilleux d'avoir entendu la fin. Est-ce que les artistes du village voulaient faire entendre leurs belles voix aux artistes de Paris ? Après l'*Introït* chanté deux fois avec une lenteur désespérante, la messe en musique commença. Les artistes étaient au nombre de huit, cinq hommes et trois femmes, le neuvième tenait l'orgue expressif. Je cherchai en vain, pendant le *Kyrie* et le *Gloria*, à saisir quelque chose dans cette composition. J'ai couru après une idée musicale sans la rencontrer. Il y avait une foule de solos de soprano, de ténor et de basse, tout cela chanté avec un accent de café-concert à faire frémir. Si le public, je ne dis pas les fidèles, a été impressionné, il l'a été certainement par les cadences et les roulades du soprano-solo. Quant à appeler cette messe en musique de la musique religieuse, je m'en garderai bien et je réserve mon appréciation pour quelque chose qui en vaille la peine. Autant arranger la prose *Dies iræ* en contre-danse ou *Fleuve du Tage* en *O salutaris*. Dire ce que j'ai souffert pendant deux heures est impossible, nul moyen de quitter la place. Il m'a fallu tout entendre et je sortis de l'église comme d'un bain.

Je connaissais un peu le curé de l'endroit, je lui fis ma visite, le complimentant sur sa belle messe, mais il m'arrêta tout court en me disant ces quelques mots : « Je « vois avec un extrême déplaisir arriver le jour de notre « fête patronale; la musique n'est pas mon fort et je « préfère une messe en plain-chant à toute autre chose. « Mais l'habitude du pays, les coutumes, le chemin de « fer, les Parisiens, les auberges et les cabarets, le feu « d'artifice, le conseil municipal, M. le maire, etc. » Je compris vite ce qu'il y avait d'amertume dans ce petit discours, combien ce digne prêtre souffrait de cet état de choses. Je le consolai de mon mieux en lui parlant de notre Association Grégorienne qui, je l'espère, apportera dans peu de temps un remède efficace. Il adopta cette idée avec chaleur en me promettant de s'associer de toute son âme à notre œuvre.

J'eus, huit jours après, la répétition de la même chose du dimanche précédent. C'était plus mal encore, s'il avait été possible. Cette fois j'avais pris mes précautions : placé près de la porte, je m'esquivai. J'ai couru tout d'une haleine, car il m'a fallu attraper le chemin de fer, traverser Paris et me rendre ailleurs à l'heure des vêpres. Je partis à deux heures de la gare de Saint-Lazare : en vingt-cinq minutes j'étais arrivé. Je savais que, dans la matinée, l'un de nos meilleurs pianistes de Paris avait tenu l'orgue, je me flattais donc de l'entendre dans l'après-midi. L'artiste ne parut pas aux vêpres. L'amateur de l'endroit toucha donc l'orgue. Dès le *Deus in adjutorium* j'étais fixé. Ce que j'entendais n'était ni du chant, ni de la musique, c'était une espèce de mélopée triste, uniforme, traînante, nasillarde et ressemblant, à s'y méprendre, aux tristes cantiques des Turcs.

Pendant une heure, les cinq psaumes allèrent leur train, et lorsque le curé entonnait le Capitule, je crus reconnaître quelques notes de l'*Ave maris stella*. Au troisième verset du *Magnificat*, je n'y tenais plus, je m'enfuis au plus vite. Figurez-vous l'orgue, un orgue de tribune, jouant les versets pairs, moitié en plain-chant, moitié en sons musicaux, par-ci par-là quelques tuyaux qui ne parlaient plus, un sifflet de flûte par-ci, un coassement de trompette par-là, un cornement ici, un point d'orgue interminable là. Et cependant cet orgue n'est pas un mauvais instrument. On ne l'entretient pas, et voilà le secret du peu de durée des orgues de la campagne. On a les facteurs, les accordeurs sous la main; mais, est-ce insuffisance pécuniaire de la fabrique? est-ce apathie? Aussi voyons-nous disparaître tous les jours les orgues à tuyaux et leur remplacement par les orgues expressives qui ne les remplacent pas du tout. Ce qui m'étonne le plus, c'est de voir une population élégante habiter tout l'été les charmants environs de Paris et ne pas intervenir dans cet état des choses.

Avec une modique cotisation de leur part, ils auraient un instrument bien entretenu et un organiste. Paris fourmille de jeunes gens de talent, qui iraient volontiers faire l'office d'organiste aux environs.

Au pied du mont Valérien repose, dans un site admirable, un village charmant se mirant coquettement dans les ondes claires de la Seine. J'attendais peu de cette excursion, mais, grâce à un vrai talent perdu dans cette localité, je n'eus pas à me repentir de l'avoir faite.

A la messe, on chantait le plain-chant d'une manière grave, pas trop lente, assez accentuée. L'organiste était excellent, et à l'*Offertoire* j'entendis l'une des meilleures œuvres pour orgue pris dans une publication spéciale qui se fait actuellement à Paris. J'étais enchanté. J'ai causé beaucoup avec MM. les chantres. Ils désirent vivement une réforme dans le plain-chant, quant à son exécution, et le chœur de N. ne sera pas le dernier à s'affilier à l'Association Grégorienne. Pour entendre les vêpres, j'ai remonté le courant de la Seine près d'une des résidences impériales. Les choses se sont passées passablement. Il y a à faire, on fera, il faut l'espérer.

Je pourrais vous parler encore de beaucoup d'autres endroits que j'ai visités, mais, craignant de vous ennuyer, je m'abstiens et je ne vous citerai, parmi les localités qui possèdent une assez bonne exécution, que le village de N. sur la route de Paris à Enghien; B., sur la route de Versailles; S., sur la route d'Orléans, et M., sur la route de Lyon.

Quant à l'impression générale que m'a laissée mon voyage en zig-zag, je vous dirai franchement mon opinion.

Le plain-chant est dans une décadence terrible.

On met très-peu d'empressement à sortir du *statu quo*.

Il y a quelques efforts individuels sans grands résultats.

Il y a opposition violente parmi le corps chantant, qui ne veut pas quitter sa vieille routine.

Il y a manque d'organistes. La plupart accompagnent la moitié d'un verset le chant à la basse, l'autre moitié le chant dans le dessus; tantôt en octaves, tantôt en quintes.

Les joueurs d'ophicléide ne connaissent pas leurs instruments.

Il y a manque de bons livres de lutrin.

Il y a manque des livres notés, ceux qui existent sont trop chers.

Mais ce qui est le plus triste, c'est de voir les habitants aisés déserter la grande messe et les vêpres.

J'ai causé avec beaucoup de monde à ce sujet. On me répondit invariablement : « Mais on chante si mal, — l'orgue est détestable, — c'est à fuir; — les offices sont interminables, le plain-chant, ne m'en parlez pas, c'est une chose absurde que l'on devrait abolir dans les églises de campagne. » J'avais beau leur dire : « Mais « c'est justement le plain-chant qu'il faut conserver « dans les campagnes, c'est le chant des fidèles, c'est « leur chose à eux, il faut l'améliorer à tout prix. Vos « bourses ne sont jamais fermées quand il s'agit de ré- « parer, d'embellir les églises, quand il s'agit d'acqué- « rir un ornement, un vase sacré, une bannière, une « statue de saint.

« Croyez-vous qu'un plain-chant n'est pas le plus bel « ornement d'une église? Croyez-vous qu'une harmonie « pure, tombant de l'orgue, n'embellit pas la maison de « Dieu ?

« — Mais oui, vous avez raison, mais il n'y a rien à faire.

« — Rien à faire, voilà le grand mot. »

Eh bien! ce que personne ne veut faire, il faut que l'Association Grégorienne le fasse. Il faut que notre œuvre régénère le chant d'église si cher au cœur des catholiques. Il faut que notre œuvre répande le goût du plain-chant dans les masses; il faut que notre œuvre travaille pour les humbles et les petits; il faut que notre œuvre rende aux fidèles la part du chant qui lui convient et qui lui est due.

Grande mission, si jamais mission fut grande.

GEORGES SCHMITT.

Paris, sept. 1863.

CORRESPONDANCE.

Monsieur le Rédacteur,

Je remplis ma promesse de vous faire part de quelques-unes de mes découvertes dans les registres poudreux de nos archives, en vous adressant aujourd'hui l'acte de décès d'un organiste qui a joui de quelque réputation comme compositeur, et dont les biographes n'ont point encore précisé la date de mort. Il s'agit de Guillaume NIVERS, organiste de Saint-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr.

« Extrait des registres de décès de la paroisse de Saint-Sulpice.

« Le trois décembre mil sept cent quatorze, a été fait le convoy, service et transport dans l'église des religieuses du Saint-Sacrement, de *Guillaume* NIVERS, organiste de la chapelle du Roy, maître de musique de la Reine et organiste de ceste paroisse, et âgé de quastre-vingt-deux ans, décédé le trente novembre dernier, rue Férou, en sa maison, et y ont assisté Jean-Baptiste Totin, aussy organiste de ceste paroisse, et Jean-Baptiste Deconche, bourgeois de Paris, ses neveux, qui ont signé :

« J.-B. Deconche. — Totin. »

Il résulte de cet acte de décès que Nivers ne naquit point en 1617, comme l'ont dit MM. Fétis (*Biogr. univ. des Musiciens*) et M. Denne-Baron, notre collègue, dans l'article qu'il a consacré à ce musicien (*Biogr. générale*, tome 38), mais bien en 1632, puisqu'il avait 82 ans en 1714, année de son décès. C'est en 1651 qu'il devint organiste de Saint-Sulpice.

Agréez, etc.,

H. FISQUET.

NÉCROLOGIE.

ALFRED FEUILLET.

Le Comité de la *Revue de Musique sacrée* vient d'apprendre avec douleur la perte d'un de ses membres les plus dévoués. M. Alfred Feuillet, qui travaillait avec tant d'ardeur dans les journaux et revues de la Charente à la propagation de nos idées, qui récemment consacrait, dans le journal, *le Cognac*, un article plein de cœur à la biographie de M. Georges Schmitt, l'éminent organiste dont les habitués de Saint-Sulpice n'ont pas oublié le talent, M. Alfred Feuillet a succombé à une maladie résultant de ses longues fatigues. Alfred Feuillet était âgé de 29 ans. Quoique jeune encore, il avait attiré l'attention sur lui par la publication d'un volume de critiques littéraires et nombre de feuilletons insérés dans diverses revues. La Société Philotechnique l'avait admis au nombre de ses membres. — Comme musicien, il n'a eu le temps d'écrire que des mélodies sans prétention, mais remplies de sentiments qui attestaient son grand amour pour la musique. Alfred Feuillet était le centre de la jeunesse littéraire et artistique à Cognac. Ses rapports avec les hommes les plus éminents de la littérature parisienne lui donnaient quelque autorité dans cette partie de la province. Mais quels que soient ses titres littéraires à tous nos regrets, il n'en eut pas de plus précieux que son caractère d'une noblesse exceptionnelle, et la bonté de son cœur que nulle autre ne surpassera jamais. Alfred Feuillet était un frère pour ses amis, mais un frère dévoué, toujours prêt à leur rendre service et devançant même leurs désirs. La douceur et l'aménité de son âme se retrouveront dans le livre qu'il a laissé. Ses études critiques nous montrent à chaque page les sentiments qui animaient son cœur. Si l'on pouvait perdre le souvenir de ce que fut cet honnête et charmant garçon, on le retrouverait dans les pages qu'il a laissées, modèles de grâce, de bienveillance et de sympathie.

Puissent les regrets que nous exprimons ici consoler dans sa retraite le pauvre vieux père, qui pleure en ce moment le fils unique que la mort vient de lui enlever.

L. R.

FAITS DIVERS.

Notre rédacteur, M. Louis Roger, succède depuis le 1er octobre à M. Stephen de la Madelaine comme rédacteur en chef de l'*Univers musical*.

— Le cardinal-archevêque de Cologne vient de décider que les dames ne seraient plus admises à chanter les messes en musique, et que le plain-chant seul retentirait à l'avenir sous les voûtes de la cathédrale. Toutefois, la commission centrale d'architecture a sollicité du cardinal-archevêque l'autorisation de laisser chanter une dernière messe en musique pour l'inauguration du dôme.

Nous reviendrons sur cette importante décision.

— Son Exc. le ministre des Beaux-Arts et de la Maison de l'Empereur vient de souscrire, pour les bibliothèques publiques, à l'*Histoire générale de la Musique religieuse* et au *Recueil des principales Séquences du moyen âge*, mises en harmonie avec accompagnement d'orgue, par M. Félix Clément. Ces ouvrages ont déjà été l'objet d'une mention très-honorable à l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

La sollicitude de Son Exc. le ministre des Beaux-Arts nous encourage à demander s'il n'y aurait pas, parmi les publications musicales de notre temps, des ouvrages non moins recommandables que ceux de M. Félix Clément, et qui tiendraient leur place fort dignement dans les bibliothèques publiques. Les *études sur l'Histoire de la Musique* de M. Labat, par exemple, nous paraissent destinées à combler une lacune regrettable. On fera bien d'y penser. Ce serait pour l'auteur un commencement de justice rendue au mérite de son œuvre.

ASSOCIATION GRÉGORIENNE.

L'Association grégorienne reçoit de tous les côtés, à Paris comme dans la province, un accueil des plus sympathiques. L'état du chant liturgique par toute la France appelle une réforme immédiate et donne conséquemment à la jeune institution un caractère d'utilité qui n'échappe à personne.

Les deux lettres qu'on va lire, et qui seront successivement suivies de plusieurs autres, ne manqueront pas d'être lues avec intérêt. Elles montreront avec quel enthousiasme on voit enfin venir l'heure où la question de

restauration du plain-chant et de la musique religieuse passe de la théorie dans les faits.

A M. l'abbé Bezolles, président de l'Association grégorienne.

Gentilly, le 15 septembre 1863.

J'ai eu l'occasion dernièrement, en vous recommandant mon ancien maître de chœur du fort de Vanves, de vous féliciter de la formation de votre Association grégorienne et de la part que vos sociétaires vous y ont faite. J'ai lu avec plaisir un de vos prospectus qui m'est tombé sous la main, et je me réjouis à l'avance des résultats que vont produire nos conversations de Gentilly. Je crois que cette œuvre aura un grand succès, et qu'elle est appelée à produire un grand bien dans les cérémonies religieuses. Elle les rendra plus dignes, plus édifiantes et y attachera un grand nombre de personnes.

N'oubliez pas la promesse que vous m'avez faite de venir une fois l'an à Gentilly avec un de vos chœurs de chanteurs.

Je serais très-joyeux si vous vouliez bien débuter à Gentilly, cette année même, à la fête patronale. Elle aura lieu le 6 décembre, deuxième dimanche de l'Avent.

Vous pourriez annoncer cette fête à vos amateurs et à vos artistes comme votre premier essai avant de vous offrir aux grandes paroisses de la capitale.

L'affection que vous avez conservée pour votre ancienne paroisse sera, je l'espère, un nouveau motif qui vous engagera à choisir l'église de Gentilly pour votre premier essai. Vous êtes assuré, à l'avance, d'avoir un grand concours de nos bons paroissiens.

Bien à vous, cher abbé.

DE VALOIS, curé de Gentilly.

Die, samedi 12 septembre 1863.

ANCIEN ET CHER CONFRÈRE,

La formation de l'Association grégorienne, sous votre présidence, que je viens de voir annoncée dans le dernier numéro de la *Revue*, me fournit une occasion bien agréable de me remettre en relation avec vous, et de continuer à agir dans le sens et les idées que nous avions conçues ensemble au séminaire de Saint-Sulpice. J'en suis très-heureux et très-satisfait.

D'abord, je vous dirai que je vois cette nouvelle association avec le plus grand plaisir, et que je m'empresse de la favoriser, non-seulement par des vœux inefficaces, mais encore par une coopération telle du moins que mon éloignement peut la permettre.

En second lieu, je suis heureux de votre entrée à la présidence ; vous avez jusqu'à ce jour bien travaillé à la musique et au chant religieux, et il y a tout lieu d'espérer qu'avec votre concours dévoué, des résultats solides et sérieux seront obtenus. Je serai content, pour ma part, si cette adhésion et des encouragements d'un de vos anciens ténors de Saint-Sulpice peuvent vous être agréables.

Vous vous êtes sans doute aperçu que, depuis ma sortie du séminaire, j'ai toujours été des vôtres; abonné de la *Maîtrise*, ensuite membre du congrès, et aussi abonné de la *Revue de Musique sacrée*. Malheureusement ma position et nos occupations ne m'ont pas permis d'entreprendre le voyage de Paris et de prendre quelque part à ces réunions si intéressantes qui ont eu lieu; mais j'ai néanmoins toujours suivi la question de la musique religieuse; je me suis intéressé à tout ce qui pouvait la favoriser, et avec les faibles moyens d'exécution que j'ai eus depuis quatre ans entre les mains, j'ai pu produire un certain résultat, et maintenir le chant au moins dans les limites de la convenance.

J'aurais désiré étendre un peu l'œuvre parmi mes anciens amis; mais je me suis trouvé jusqu'à ce jour dans une contrée assez reculée, presque sans voisins, dans des pays à moitié protestants, et n'ayant qu'à de rares intervalles quelques relations avec ceux que j'avais connus : il en est résulté que je n'ai pas fait grand'chose. Mais bientôt je vais descendre dans la plaine, sur le chemin de fer, dans un centre fréquenté et à la portée de tout le diocèse, pour ainsi dire ; aussi je me propose de faire quelques enquêtes. Actuellement, il n'y a que M. Jouve et moi qui soyons en relation avec les Associations de Paris.

Donc d'abord je vous prie de vouloir bien me faire entrer dans l'Association grégorienne, et après une réponse de votre part, j'enverrai au bureau ma cotisation. Je ne pourrai sans doute guère participer à ses travaux, au moins d'une manière directe et prochaine, mais toutefois je serai un correspondant zélé.

Du moins, je hâterai, autant qu'il me sera possible, le moment où je pourrai retrouver d'anciens condisciples, et me renouveler un peu avec eux dans le zèle pour le chant religieux.

Dans quelques jours, j'espère, je serai dans un centre nouveau, et plus à même de pratiquer la question de l'art chrétien musical, et je compte travailler encore plus que par le passé. Toutefois, les difficultés que je rencontre sont très-grandes; chez la plupart, point de principes arrêtés ou à peu près point; l'idée personnelle, le goût des nouveautés, le dédain négatif pour le plain-chant, telles sont les causes qui sont encore à combattre et à vaincre pour arriver à quelque résultat. La question particulière et si pratique aujourd'hui de l'accompagnement du plain-chant est encore peu avancée dans notre diocèse; l'élément moderne domine dans le peu qui se fait en ce genre.

Agréez les sincères témoignages de votre ancienne amitié.

A. SÉGUY,
Vicaire à Die.

VARIÉTÉS.

RÉPÉTITION AU CONSERVATOIRE DU PREMIER REQUIEM DE CHERUBINI.

M. Gustave Bénédit, rédacteur du feuilleton musical du *Sémaphore* de Marseille, a lu dans une séance de l'Académie de cette ville un travail fort intéressant sur Cherubini. Nous lui empruntons le récit de la répétition du premier *Requiem* de l'illustre maître, faite dans la salle du Conservatoire le 14 octobre 1834.

Ce jour-là tout était disposé pour la répétition du *Requiem* à quatre parties. Les musiciens, au nombre de 450, comptaient parmi eux les premiers artistes de l'Académie Royale réunis aux meilleurs élèves du Conservatoire. Cherubini parut sur le front de l'orchestre, et fut reçu comme un général devant son armée, par d'énergiques acclamations.

Le *Requiem* commença. Je ne vous parlerai pas de l'ensemble de cette exécution, dont rien ne peut donner une idée. Les bassons et les violoncelles, au lieu de notes écrites, articulaient des paroles mélancoliques et sombres dont l'accent allait droit au cœur. Toute cette masse d'instruments et de voix semblait dirigée par une seule âme ; c'étaient des implorations, des anéantissements et des cris sublimes qui faisaient naître tour à tour l'espérance ou la terreur.

Parmi l'auditoire choisi qui assistait à cette incomparable séance, un homme se faisait remarquer surtout par sa ferveur et son recueillement. Placé dans une loge obscure du rez-de-chaussée, il était debout et découvert. Sa figure, pâle et sévère, ombragée par une abondante chevelure, rappelait, comme dit Barthélemy dans son poëme du *Fils de l'homme*:

> Un tableau de Rembrandt, chargé de teintes sombres,
> Dont la pâleur des chairs se détache des ombres.

Vers la fin du premier fragment, qui se termine par le *Kyrie*, l'auditeur, toujours plus attentif, rapprocha les deux mains de son visage, s'inclina doucement sur le bord de la loge, et demeura dans cette pose méditative jusqu'au fragment du Graduel. La *Prose* fut pour lui une source féconde d'émotions..... Il se levait de temps en temps, prononçait des paroles que je ne pouvais entendre; ses yeux se mouillaient de larmes, et il paraissait absorbé dans une de ces extases qui vous séparent du monde pour une éternité. Seul, au milieu des applaudissements enthousiastes des assistants, il n'applaudissait pas et restait alors immobile à sa place comme frappé de stupeur.

Les basses-tailles attaquèrent l'*Offertoire*, dont l'effet fut immense. Le *Sed signifer*, chanté par Ponchard, Adolphe Nourrit, Alexis Dupont, et soutenu par le frémissement aérien de l'orchestre, expira lentement dans une nuance insaisissable qui se perdit aux cieux, mais le moment suprême approchait.

La fugue du *Quam olim abraœ* remplit les voûtes de ses chants de triomphe. De toutes les fugues que l'on remarque dans la musique sacrée, celle-ci est peut-être la seule qui puisse trouver grâce devant la majesté du lieu saint, et l'on peut dire sans crainte que Mozart lui-même a été vaincu par Cherubini dans cette partie de son art. Les trois fugues du *Requiem* allemand sont en effet des morceaux profanes où la pensée religieuse se trouve constamment étouffée par les combinaisons de la science, et rappellent l'époque arriérée où l'on faisait de la fugue un si étrange abus.

C'est vers la fin du seizième siècle principalement que cet abus était devenu intolérable; à cette époque, le chant seul était employé dans les églises; on n'avait pas encore inventé l'art d'unir les instruments aux voix. Les compositeurs, pour rompre la monotonie de l'exécution vocale, abandonnée à ses seules ressources, avaient recours à tous les artifices de la science et du contrepoint. On prenait d'ordinaire pour thème d'une messe quelques mesures d'un air populaire, sur lequel on bâtissait des fugues, des canons et mille autres difficultés, sans aucun souci du caractère de la composition.

Nos bibliothécaires conservent encore quelques monuments de ce singulier et incroyable système. Ce fut Palestrina qui, le premier, en fit justice, en donnant à la musique religieuse cette splendeur, ces formes sévères et grandioses et ce caractère imposant qu'elle a conservé depuis, et dont Mozart s'est un peu éloigné dans les trois fugues de son *Requiem*.

Celle de Cherubini, au contraire, réunit à elle seule ces conditions. Dans ce fragment sublime, qui peut être considéré comme une des plus belles inspirations religieuses du dix-neuvième siècle, l'auteur a su réunir au plus haut degré l'art des combinaisons profondes à la beauté de la forme, à l'élévation de la pensée. Ce problème était difficile, aussi ai-je dû en constater la solution victorieuse pour l'intelligence du drame dont voici le dénoûment.

La fugue de Cherubini marchait avec impétuosité; l'orchestre et les voix luttaient de force, de précision et d'énergie. Pas une note n'était négligée dans toutes ces parties audacieuses, qui se croisaient, revenaient sur elles-mêmes et se confondaient ensuite, pour éclater avec plus de puissance. L'auditeur, que nous avons laissé tout à l'heure absorbé dans son admiration contemplative, suivait avec anxiété toutes les phases de cette foudroyante péroraison. On eût dit qu'une force invisible présidait à l'interprétation de cette merveille musicale, dont les mille voix semblaient courir dans l'espace avec la rapidité des vents. Toutes les poitrines étaient haletantes, tous les visages étaient en feu; le beau délire qui régnait alors parmi les musiciens et les chanteurs faisait pressentir une explosion imminente. En effet, arrivé à ce beau passage de l'*Et semini ejus*, où le *ré bémol* formidable des basses-tailles semble tripler l'impulsion vocale, l'auditeur mystérieux, dont le visage avait pris depuis longtemps une expression de poésie indéfinissable, sortit brusquement de sa loge et reparut presque en même temps sur l'estrade, tenant dans ses bras M. Cherubini.

G. BÉNÉDIT.

Nos abonnés recevront avec cette livraison un **Da pacem** à quatre voix, avec accompagnement d'orgue par M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin; un **Ave Maria**, trio et chœur à trois voix égales, avec accompagnement d'orgue, par M. Populus, et un **Agnus Dei**, chœur à trois voix avec solo de soprano et accompagnement d'orgue, par M. F. Guespereau.

On se rappelle qu'un Concours avait été ouvert par MM. Heugel et Ce, éditeurs du journal la *Maîtrise*, à la suite du Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique religieuse.

M. A. E. de Vaucorbeil, chargé par le jury de consigner dans un rapport le résultat des travaux de la Commission, a livré son travail au public.

Nous y trouvons les décisions suivantes, prises par le jury, à la date du 26 mai dernier.

« 1° Qu'il n'y avait pas lieu de maintenir intégralement le système de récompenses porté au programme;

« 2° Qu'un premier prix ne pouvait pas être accordé;

« 3° Que deux seconds prix seraient décernés, l'un au meilleur morceau de chant, l'autre au meilleur morceau d'orgue;

« 4° Qu'il y aurait neuf mentions honorables, savoir: cinq de première classe et quatre de seconde classe.

« Sur ces bases, vous avez décerné les prix et mentions honorables de la manière suivante :

« CHANT. — Second prix, médaille d'or de la valeur de 200 fr., accordée par Sa Majesté l'Empereur : M. OBERHOFFER, organiste à Luxembourg, auteur du manuscrit n° 74, ayant pour devise : *Soli Deo gloria*, et pour titre : *Litaniœ Beatœ Mariœ Virginis;* chœur avec accompagnement d'orgue.

« ORGUE. — Second prix, médaille d'or de pareille valeur donnée au nom du Congrès par MM. les éditeurs de la *Maîtrise* : M. BERGER, compositeur belge, auteur du manuscrit n° 99; pièces d'orgue en forme de préludes et de versets.

« MENTIONS HONORABLES DE PREMIÈRE CLASSE :

« 1re mention : M. l'abbé BLIN, maître de chapelle de la cathédrale du Mans, membre du Congrès (manuscrit n° 19); messe à trois voix égales.

« 2e mention : M. A. LEPRÉVOST, organiste-accompagnateur à Saint-Roch (Paris), membre du Congrès (manuscrit n° 30); trois pièces d'orgue.

« 3e mention : M. GUILMANT, organiste à Boulogne-sur-Mer (manuscrit n° 88); trois pièces d'orgue.

« 4e mention : M. BOULLENGER, organiste de la cathédrale de Beauvais, membre du Congrès (manuscrit n° 90); un motet et deux cantiques.

« 5e mention : M. STAWETZKI (manuscrit n° 97); trois préludes pour orgue.

« MENTIONS DE SECONDE CLASSE :

« 1re mention. Anonyme, auteur du manuscrit n° 36. ayant pour devise : *Ce qui sort d'une seule bouche entre dans mille oreilles;* trois répons au saint-sacrement; chant et orgue.

2e mention : M. ARMIN FRUH, de Dresde (Saxe) (manuscrit n° 94); messe brève à trois voix.

« 3e mention : M. DROBISCH (manuscrit n° 95); trois motets.

« 4e mention : M. B. B HULS, organiste à Munster (manuscrit n° 103); trois pièces pour orgue.

« Vous avez décidé, en outre, qu'il appartiendrait à M. l'abbé Pelletier, chanoine titulaire d'Orléans et président du Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, de porter ces décisions à la connaissance des lauréats; que le présent rapport sera imprimé dans le recueil des actes du Congrès, et que les morceaux qui ont obtenu les deux seconds prix et les mentions honorables de première et de deuxième classe seraient publiés par MM. les éditeurs de la *Maîtrise*. »

E. REPOS, Directeur responsable.

Imprimé par Charles Noblet, rue Soufflot, 18.



QUATRIÈME ANNÉE.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS

TEXTE

MUSIQUE

